ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ರಂಗರೂಪ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ : ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ

ಹಂಪಿ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಎಂ.ಫಿಲ್. ಪದವಿಗಾಗಿ ಸಲ್ಲಿಸಿದ

ನಿಬಂಧ

ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರು

ಡಾ. ಹೆಚ್.ಎಲ್.ಪುಷ್ಪ

ಕನ್ನಡ ಉಪನ್ಯಾಸಕರು

ಸರ್ಕಾರಿ ಪದವಿಪೂರ್ವ ಕಾಲೇಜು

ಮುನಿರೆಡ್ಡಿಪಾಳ್ಯ, ಬೆಂಗಳೂರು-೩೨

ಸಂಶೋಧನಾ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ

ವಿಜಯೇಂದ್ರಕುಮಾರ್ ಜಿ.ಎಲ್.

ಪ್ರೊ.ಕಿ.ರಂ.ನಾಗರಾಜ್

ನಿರ್ದೇಶಕರು, ಕಾವ್ಯಮಂಡಲ

(ಹಂಪಿ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದಿಂದ ಮಾನ್ಯತೆ ಪಡೆದಿದೆ)

203

೨೦೦೭

ಪರಾಮರ್ಶೆಗೆ ಮಾತ್ರ

"ಸಿರಿಗನ್ನಡ" ಗ್ರಂಥಾಲಯ

ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ

ವಿದ್ಯಾರಣ್ಯ ೫೮೩ ೨೭೬

203

ಸಿರಿಗನ್ನಡ ಗ್ರಂಥಾಲಯ,
ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ.

AKSHARA GRANTHALAYA
ACC.NO. 129839

203

[illegible] ಸ್ವರೂಪ : ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ

[illegible] ಪದವಿಗಾಗಿ ಸಲ್ಲಿಸಿದ

[illegible]

[illegible]

ಸಂಶೋಧನಾ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ

[illegible]

[illegible]

[illegible]

೨೦೦೭

203

ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ರಂಗರೂಪ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ : ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ

ಹಂಪಿ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಎಂ.ಫಿಲ್. ಪದವಿಗಾಗಿ ಸಲ್ಲಿಸಿದ

ನಿಬಂಧ

ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರು

ಡಾ. ಹೆಚ್.ಎಲ್.ಪುಷ್ಪ

ಕನ್ನಡ ಉಪನ್ಯಾಸಕರು

ಸರ್ಕಾರಿ ಪದವಿಪೂರ್ವ ಕಾಲೇಜು

ಮುನಿರೆಡ್ಡಿಪಾಳ್ಯ, ಬೆಂಗಳೂರು-೩೨

ಸಂಶೋಧನಾ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ

ವಿಜಯೇಂದ್ರಕುಮಾರ್ ಜಿ.ಎಲ್.

ಪ್ರೊ.ಕಿ.ರಂ.ನಾಗರಾಜ್

ನಿರ್ದೇಶಕರು, ಕಾವ್ಯಮಂಡಲ

(ಹಂಪಿ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದಿಂದ ಮಾನ್ಯತೆ ಪಡೆದಿದೆ)

೨೦೦೭

8K0·9
KUM_S
129839

ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರ ಪ್ರಮಾಣ ಪತ್ರ

ವಿಜಯೇಂದ್ರ ಕುಮಾರ್ ಜಿ.ಎಲ್., ಇವರು **"ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ರಂಗರೂಪ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ : ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ"** ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯ ಈ ಎಂ.ಫಿಲ್. ನಿಬಂಧವನ್ನು ನನ್ನ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಧ್ಯಯನದ ಮೂಲಕ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ಹಂಪಿ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಎಂ.ಫಿಲ್. ಪದವಿಗಾಗಿ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿರುವ ಪ್ರಸ್ತುತ ನಿಬಂಧವನ್ನು ಈ ಮೊದಲು ಬೇರೆ ಯಾವುದೇ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಯಾವುದೇ ಪದವಿಗಾಗಿ ಸಲ್ಲಿಸಿರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಈ ಮೂಲಕ ಪ್ರಮಾಣೀಕರಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಎಚ್. ಎಲ್. ಪುಷ್ಪ

ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರು

ಡಾ. ಹೆಚ್.ಎಲ್.ಪುಷ್ಪ

ಕನ್ನಡ ಉಪನ್ಯಾಸಕರು

ಸರ್ಕಾರಿ ಪದವಿಪೂರ್ವ ಕಾಲೇಜು

ಮುನಿರೆಡ್ಡಿಪಾಳ್ಯ, ಬೆಂಗಳೂರು-೩೨

ದಿನಾಂಕ: 12.09.2007

ಸ್ಥಳ : ಬೆಂಗಳೂರು

ಅಧ್ಯಯನ ಕೇಂದ್ರ : ಕಾವ್ಯಮಂಡಲ,
೧೩/೮೫, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ವಿದ್ಯಾಲಯ ರಸ್ತೆ, ಬಸವನಗುಡಿ,
ಬೆಂಗಳೂರು-೫೬೦೦೦೪.

ದೃಢೀಕರಣ ಪತ್ರ

"ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ರಂಗರೂಪ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ : ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ" ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯ ಈ ನಿಬಂಧವನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಧ್ಯಯನದ ಮೂಲಕ ಎಂ.ಫಿಲ್. ಪದವಿಗಾಗಿ **ಡಾ.ಹೆಚ್.ಎಲ್.ಪುಷ್ಪ** ಅವರ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ನಿಬಂಧವನ್ನು ಈ ಮೊದಲು ಬೇರೆ ಯಾವುದೇ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಯಾವುದೇ ಪದವಿಗಾಗಿ ಸಲ್ಲಿಸಿರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಈ ಮೂಲಕ ದೃಢೀಕರಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಸಂಶೋಧಕ

(ವಿಜಯೇಂದ್ರ ಕುಮಾರ್ ಜಿ.ಎಲ್.)

ದಿನಾಂಕ: 12.09.2007

ಸ್ಥಳ : ಬೆಂಗಳೂರು

ಅಧ್ಯಯನ ಕೇಂದ್ರ : ಕಾವ್ಯಮಂಡಲ,
೧೩/೮೫, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ವಿದ್ಯಾಲಯ ರಸ್ತೆ, ಬಸವನಗುಡಿ,
ಬೆಂಗಳೂರು–೫೬೦೦೦೪.

'ಸಿರಿಗನ್ನಡ' ಗ್ರಂಥಾಲಯ.
ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ. ಹಂಪಿ

ಪರಿವಿಡಿ

೧
ಪ್ರಾಸ್ತಾವಿಕ

ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕ್ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಬಯಸುವವರಿಗೆ ಮೊದಲ ನೋಟಕ್ಕೇ ಆಶ್ಚರ್ಯ ಹುಟ್ಟಿಸುವುದು ಅಂದು ಸೃಷ್ಟಿಯಾದಂತಹ ಅಗಾಧ-ಅದ್ಭುತ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ. ಈ ಎರಡೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕವು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವೆನ್ನಿಸಿಕೊಂಡು, ಜನಪ್ರಿಯ ಕಲಾಪ್ರಕಾರವಾಗಿದ್ದ ಸಂಗತಿಯೂ ಕೂಡ ನಮಗೆ ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು, ವಿವಿಧ ಬಗೆಯ ಪ್ರಹಸನಗಳು, ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥನಗಳು, ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಿವರಗಳುಳ್ಳ ವೀರಗಾಥೆಗಳು, ನಾಟ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ಚಿತ್ರಕಲೆ- ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಉಚಿತ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಒಳಗೊಂಡು ವಿಶಿಷ್ಠ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೊಂದಿಗೆ ಸಂವಹನ ನಡೆಸಲು ಹೆಣಗಿದ ರಂಗಭೂಮಿಯೆಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಹೇಗೆ ಕುಡಿಯೊಡೆಯಿತು? ನಾಟ್ಯದೊಳಗೆ ಅಡಗಿದ್ದ ನಾಟಕವು ಅದರಿಂದ ಸಿಡಿದು, ಸಂವಾದ ರೂಪ ಪಡೆದು, ಅಭಿನಯವನ್ನೇ ಹೇಗೆ ತನ್ನ ಭಾಷೆಯನ್ನಾಗಿ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿತು? ಅನನ್ಯ ಕಲಾಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ತನ್ನದೇ ಒಂದು ರಂಗಪರಂಪರೆಯನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡದ್ದಾದರೂ ಹೇಗೆ? ಎಂಬ ಹಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಗ್ರೀಕ್ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಗಳ ಪರಿಧಿಯೊಳಗೆ ಉತ್ತರಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ.

ಆದರೆ, ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಆರಂಭಿಕ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳ ಪ್ರಸ್ತಾಪವೇ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಇದು ಬೇರೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಚಕಿತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಇರಬೇಕು, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ರಂಗಪರಂಪರೆಯೆಂಬುದೇ ಇಲ್ಲ. ಇದ್ದರೂ ಅದು ನೂರು-ನೂರೈವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಿಗೂ ಹೆಚ್ಚಿನದಲ್ಲ ಎಂದು ನಂಬಿಕೊಂಡು ಬರಲಾಗಿದೆ.

೧೯೪೮ರಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ೧೯೭೮ರಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಅರ್ಧಶತಮಾನದಷ್ಟು ಕಾಲಮಾನದ ಅಂತರವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು, ಎರಡು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಶತಮಾನೋತ್ಸವವನ್ನು ಆಚರಿಸಲಾಯಿತು. ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಗೊಂದಲಗಳು ಎಂಥವೆಂಬುದು ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಈ ಗೊಂದಲಗಳ ನಡುವೆಯೇ ನಮಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವ

ಎರಡು ಅಂಶಗಳೆಂದರೆ : ಒಂದು– ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸ ತೀರಾ ಇತ್ತೀಚಿನದು ಎಂದು ; ಮತ್ತೊಂದು– ಪಾರ್ಸಿ ಮತ್ತು ಮರಾಠಿ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು ಎಂದು.

ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಕಟ್ಟತೊಡಗಿದರೆ ಇಂತಹ ನಿರ್ಣಯಗಳಿಗೆ ಬರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಕೇವಲ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನೋ ಅಥವಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನೋ ಆಧರಿಸಿರುತ್ತದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯುವಂತಿಲ್ಲ. ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಎರಡು ರೂಪಗಳು: ಒಂದು– ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಪ, ಮತ್ತೊಂದು– ರಂಗರೂಪ. ಸಾಹಿತ್ಯ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗನಾಟಕ ಎಂತಲೂ ಇವನ್ನು ಕರೆಯಬಹುದು. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಅದು ಈಗ ನಾವು ಅಂದುಕೊಂಡಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ತುಂಬ ಪ್ರಾಚೀನಕ್ಕೆ ಚಾಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯನ್ನು ತುಂಬ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುವುದು ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಯನದ ಉದ್ದೇಶವಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಮೊದಲೇ ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತೇನೆ. ಹಾಗೆ ಪ್ರಾಚೀನವಾದದ್ದು ಎಂದು ಸಾಧಿಸಲು ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ಗೋವಿಂದ ಪೈಗಳು ಮೊದಲಿಗರು. 'ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಹಳಮೆ' ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಗೋವಿಂದ ಪೈಗಳು 'ಕ್ರಿ.ಶ ೯–೧೦ನೇ ಶತಮಾನದಿಂದ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಕಾಲದವರೆಗೆ ಕೆಲವಾದರೂ ಸಾಹಿತ್ಯೋಚಿತವಾದ ನಾಟಕಗಳೂ, ಪ್ರಾಯಶಃ ಹಲವಾರು ನಾಡಾಡಿಗಳ ನಾಟಕಗಳೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇದ್ದಿರಬೇಕು'[೧] ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ, "ಇಂದಿನ ನಮ್ಮ ಕರಾವಳಿ ಪ್ರದೇಶದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಗೂ ಬಯಲು ಸೀಮೆಯ ಮೂಡಲಪಾಯಗಳ ಪ್ರಾಚೀನ ರೂಪಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದ ನಮ್ಮ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಹಳಮೆ ಇದೆ. ದಶಾವತಾರದ ಮಾತಂತೂ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಡಿಗಡಿಗೂ ಬರುತ್ತದೆ"[೨] ಎನ್ನುತ್ತ ನಾಟಕತಜ್ಞರಾದ ಎಚ್.ಕೆ.ರಂಗನಾಥ್ ಅವರು ಕನ್ನಡ ರಂಭೂಮಿಯ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯನ್ನು ತುಂಬ ಹಿಂದಿನದೆಂದು ಗುರುತಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕಕೃತಿಯೊಂದು ಲಭ್ಯವಾಗುವುದು ಒಂದೆಡೆ ಇರಲಿ, ನಾಟಕಕೃತಿಯೊಂದಿತ್ತು ಎಂಬುದಕ್ಕೂ ಸಹ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಆಧಾರಗಳೂ ಇಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ರಂಗ ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಪ್ರಾಚೀನತೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಮೇಲಿನ ಮಾದರಿಯ ವಾದಗಳನ್ನು ಹುರುಳಿಲ್ಲದ ಊಹೆಗಳೆಂದು ನಿರಾಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ.[೩] ಇಂತಹ ವಾದಗಳ ಮಂಡನೆ ಮತ್ತು ನಿರಾಕರಣೆಯ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಏಕೈಕ ಧೋರಣೆಯೆಂದರೆ : ಸಾಹಿತ್ಯ ನಾಟಕಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ/ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವೆಂಬ ತಿಳುವಳಿಕೆಯುಳ್ಳ ಧೋರಣೆ.

ಆದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ನಾಟಕಗಳು ಅನಿವಾರ್ಯವೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಸಾಹಿತ್ಯ ನಾಟಕಗಳೇ ಬೇರೆ, ರಂಗನಾಟಕಗಳೇ ಬೇರೆ. ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಅವಲಂಬಿಸಬೇಕಿಲ್ಲ. ಇತರೆ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಸೇರಿದ ನಾಟಕೇತರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಒಳಪಡಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ- ಎಂಬ ಪ್ರಮೇಯವೊಂದನ್ನು ಮಂಡಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಹಲವು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪೂರಕ ಮಾಹಿತಿ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ಕೃತಿಯಾದ 'ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ'ದಲ್ಲಿ ನೃಪತುಂಗನು ಕನ್ನಡದ ಜನರನ್ನು ಹೊಗಳುವ ಸಂದರ್ಭದ ಈ ಪದ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು :

ಪದನರಿದು ನುಡಿಯಲುಂ ನುಡಿ
ದುದನರಿದಾರಯಲು ಮಾರ್ಪರಾ ನಾಡವರ್ಗಳ್
ಚದುರರ್ ನಿಜದಿಂ ಕುರಿತೋ
ದದೆಯುಂ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯೋಗ ಪರಿಣತಮತಿಗಳ್॥

ಕನ್ನಡಿಗರು ಮಿತಭಾಷಿಗರು, ಸಮಯವರಿತು ಮಾತನಾಡುವವರು, ಇತರರು ಮಾತನಾಡಿದ್ದನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವವರು, ತುಂಬ ಜಾಣರು. ಯಾವುದೇ ವಿಷಯವನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡದೆಯೇ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ರಚನೆ ಮಾಡುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವುಳ್ಳವರು- ಎಂದು ಈ ಪದ್ಯವನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಂಡು ಬರಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಪದ್ಯದ ಕೊನೆಯ ಪಾದದಲ್ಲಿರುವ 'ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಯೋಗ' ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಕಾವ್ಯರಚನೆ ಎಂದರ್ಥವಲ್ಲ. ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ರಂಗಪ್ರಯೋಗ ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಬರುತ್ತದೆ.[೪]

'ಆದಿಪುರಾಣ'ದಲ್ಲಿ ವೃಷಭದೇವನ ಜನ್ಮಾಭಿಷೇಕೋತ್ಸವದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸೌಧರ್ಮೇಂದ್ರನು ಆನಂದ ನಾಟಕವನ್ನು ಆಡಲು ಮನಸ್ಸು ಮಾಡುವ ಪ್ರಸಂಗವಿದೆ. ಇದನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ಪಂಪನು "ತಾನುಂ ಆನಂದನಾಟಕಮನ್ ಆಡಲ್ ಬಗೆದು- ಕೃತಾನುಕರಣಮೆ ನಾಟಕಮಪ್ಪುದರಿಂ ಭಗವಜ್ಜನ್ಮಾಭಿಷೇಕ ಸಂಬಂಧಿಯಾಗೆ ತನ್ನ ಪೊಸತೆ ಸಮೆದ ಸಮವಕಾರ ರೂಪಕಮುಮಂ, ದಶಾವತಾರ ಸಂದರ್ಭಂಗಳಪ್ಪ ಶೇಷಾಶೇಷ ರೂಪಕಂಗಳುಮಂ- ಸುರಾಸುರಸಭೆಗಂ ನಾಭಿರಾಜಾಧಿ ಮನುಜ ಸಭೆಗಂ ಮೆರೆಯಲೆಂದು- ಪೂರ್ವರಂಗ ಪ್ರಸಂಗದೊಳ್ ನಾಂದಿವಿಧಿಯಂ ನಿರ್ವರ್ತಿಸಿ, ದೃಶ್ಯ ಶ್ರವ್ಯ ದೃಢಸೂತ್ರಾದಿ ಪ್ರಯೋಗಂಗಳೊಳಂ, ನಾನಾವಿಧ ವಾದ್ಯಂಗಳೊಳಂ, ತಾಂಡವಮನ್ ಆಡಲುದ್ಯೋಗಂಗೆಯ್ದು ರಂಗಂಬೊಕ್ಕು ಲೋಕಾಕಾರಮನ್ ಅಭಿನಯಿಸಿ.." ಎಂದೆಲ್ಲಾ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.[೫]

ಈ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲಿನ ನಾಟಕ, ರೂಪಕ, ದಶಾವತಾರ, ಸಭೆ, ರಂಗ-ಪ್ರಯೋಗ, ಅಭಿನಯ- ಮೊದಲಾದ ರಂಗಸಂಬಂಧಿ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಇದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವುದೇನೆಂದರೆ- 'ಕೃತಾನುಕರಣಮೆ ನಾಟಕಮ್ ಅಪ್ಪುದರಿಂ' ಎಂಬ ಸಾಲು. ಕೃತಿಯ ಅನುಕರಣೆಯೇ ನಾಟಕ. ಅಂದರೆ ಒಂದು ಕಾವ್ಯಕೃತಿಯನ್ನು ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸುವುದೇ, ಅಭಿನಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತೋರಿಸುವುದೇ ನಾಟಕ ಎಂಬರ್ಥಗಳು ಇದರಿಂದ ಹೊರಡುತ್ತವೆ.

ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರ ಮತ್ತು ಪಂಪ- ಇವರಿಬ್ಬರ ಹೇಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ' ರಚನೆಯ ಪೂರ್ವದಿಂದಲೂ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿರುವ ಯಕ್ಷಗಾನ-ಬಯಲಾಟಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ, ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯಕೃತಿಗಳೇ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಒಳಪಡುತ್ತಿದ್ದವು; ಮತ್ತು ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯನಾಟಕಗಳು ಹುಟ್ಟಲಿಲ್ಲವೇನೋ ಎಂದು ಊಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಗದ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಕಾವ್ಯಾಂಶವೇ ಹೆಚ್ಚಿರುವುದು ಮೇಲಿನ ನಮ್ಮ ಊಹೆಯನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಗಟ್ಟಿಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿಗಳ ರಂಗರೂಪ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಬಹಳ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ನಡೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕೃತಿಗಳ ಅಲಭ್ಯತೆಯೇ ಈ ರಂಗರೂಪ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಒಟ್ಟು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ನಮ್ಮ ವರ್ತಮಾನಕ್ಕೆ ತೀರಾ ಹತ್ತಿರದಲ್ಲಿ ತಂದು ನಿಲ್ಲಿಸಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳದೆ ಬೇರೆ ವಿಧಿಯಿಲ್ಲ.

ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿಗಳ ರಂಗರೂಪ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಚರ್ಚೆಗಳು ನಡೆದಿವೆಯೇ ಹೊರತು, ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತ ವಿಶೇಷ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆದಿಲ್ಲ. 'ನಾಟಕ-ಹಾಗಂದರೇನು?' ಎಂಬ ತಮ್ಮ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಕೆ.ವಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರು ಮತ್ತು ೧೯೯೩ರಲ್ಲಿ ಕುಂದಾಪುರದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಸಂವಾದ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ರಾಮಚಂದ್ರಶರ್ಮರ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರಿಸುತ್ತಾ ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತರು ಆನುಷಂಗಿಕವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿಗಳ ರಂಗರೂಪ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಬಗೆಗೆ ತಮ್ಮ ಅನುಭವ-ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಹಂಚಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೂ ಆ ಕುರಿತು ಹಲವು ಹೊಳಹುಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿರುವುದು- ೧೯೮೦ರ ದಶಕದಿಂದ ಈಚೆಗೆ ವಿಫುಲ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಕಾವ್ಯ- ಕಥೆ-ಕಾದಂಬರಿಗಳ ರಂಗರೂಪ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು.

ನಾಟಕಕಾರ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಸರಿದು ನಿರ್ದೇಶಕ ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ಬಂದ ಮೇಲಂತೂ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿಗಳ ರಂಗರೂಪ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಇಂದು ಇನ್ನಷ್ಟು ತೀವ್ರಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಸಮೂಹ ಸಂವಹನ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಕ್ರಾಂತಿ, ಹೊಸ ರಂಗತಂತ್ರಗಳ ಅಳವಡಿಕೆ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಆಗುತ್ತಿರುವ ವಿಭಿನ್ನ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಪರಿಣಾಮಗಳು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅಭಿರುಚಿಯಲ್ಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಬದಲಾವಣೆಗಳು- ಈ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳು ಸಹ ಅಂಥ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಹಿಂದೆ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ದುಡಿಯುತ್ತಿವೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿಗಳ ರಂಗರೂಪ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವುದು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪ್ರವೇಶ ಪಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯ ಮುಂದಿರುವ ಸವಾಲು ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಕೊನೆ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

೧. *ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಶತಮಾನೋತ್ಸವ ಸ್ಮಾರಕ ಗ್ರಂಥ*, ಪು..೨೦
೨. *ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಕಲೆ*, ಪು.೨೪, ೨೫
೩. *ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ*, ಪು.೨
೪. *ಕೆ.ವಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಅವರ ಆಯ್ದ ಬರಹಗಳು*, ಪು.೭೮
೫. *ಪಂಪನ ಆದಿಪುರಾಣ*, ಪು.೨೩೯.

೨

ಅಧ್ಯಯನದ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ಸ್ವರೂಪ

ರಂಗಪ್ರಯೋಗವೆನ್ನುವುದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದರ ಗಂಭೀರ ಪ್ರದರ್ಶನ- ಎಂಬ ಭಾವನೆಯಿದೆ. ರಂಗಪ್ರಯೋಗವಾದ ನಾಟಕವನ್ನೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ಅಂಗಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದರ ಗಂಭೀರ ಪ್ರದರ್ಶನವಾದ ನಾಟಕವು ಎರಡು ಬಗೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಒಂದು- ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆಂದೇ ಸಿದ್ಧಗೊಂಡ (ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ) ರಂಗಕೃತಿಗಳ ಮೂಲಕ. ಮತ್ತೊಂದು- ರಂಗಪ್ರಯೋಗದ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಬರೆಯಲ್ಪಡದ, ಆದರೆ ಆನಂತರದಲ್ಲಿ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟ, ಇತರೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಸೇರಿದ ಕೃತಿಗಳ ಮೂಲಕ.

ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆಂದೇ ಸಿದ್ಧಗೊಂಡ ರಂಗಕೃತಿ ಅಥವಾ ರಂಗಪಠ್ಯಗಳು ಆಯಾ ನಿರ್ದೇಶಕನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ, ಪಾತ್ರಗಳ ನಿರ್ವಹಣೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ರಂಗಕೃತಿಯೊಂದು ಒಂದೊಂದು ಪ್ರಯೋಗದ ಮೂಲಕವೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮೇಲೆ ಉಂಟು ಮಾಡುವ ಪರಿಣಾಮವು ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ, ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಪರಿಣಾಮದ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ರೂಪಾಂತರಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ ರಂಗಪಠ್ಯಗಳು ಪ್ರದರ್ಶನದಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಪರಿಷ್ಕರಣಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋದದ್ದನ್ನು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದು. ಇದು ಜೀವಂತ ರಂಗಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ನಿರಂತರವಾಗಿ ನಡೆಯುವ, ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ರೂಪಾಂತರದ ಬಗೆ.

ಈ ಬಗೆಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ರೂಪಾಂತರವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ರಂಗಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೂ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಮುಖ್ಯ ರೂಪಾಂತರಗಳು ಸಂಭವಿಸುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು- ಅನ್ಯ ಭಾಷೆಯ ರಂಗಕೃತಿಯೊಂದು ನಮ್ಮ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಲ್ಪಡುವಲ್ಲಿ ಆಗುವ ರೂಪಾಂತರ. ಮತ್ತು ಎರಡನೆಯದು- ಈ ಮೊದಲೇ ಸೂಚಿಸಿದಂತೆ, ನಮ್ಮ ಭಾಷೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತರೆ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಸೇರಿದ ಕೃತಿಗಳು ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡಾಗ ಆಗುವ ರೂಪಾಂತರ.

ಪ್ರಸ್ತುತ ನಮ್ಮ ಅಧ್ಯಯನವು ಈ ಎರಡನೆಯ ಬಗೆಯ ರೂಪಾಂತರ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು.

ನಾಟಕಸಾಹಿತ್ಯ, ಅಭಿನಯ, ರಂಗತಂತ್ರಗಳು ಮುಂತಾದ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಗೋಪಾಂಗಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡ ಸಂಘಟಿತ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು 'ರಂಗಭೂಮಿ' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತಿದ್ದು, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಹಂತವನ್ನು ತಲುಪಿದ 'ರಂಗಭೂಮಿ'ಯು ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಗ್ರೀಕ್ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ.[೧] ಇತರೆ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಸೇರಿದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿಗಳು ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆಂದು ನಾಟಕಸಾಹಿತ್ಯವಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಗೊಂಡ ಬಗೆಯನ್ನೂ ಸಹ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ ಕ್ವಚಿತ್ತವಾಗಿ ನಾವು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ನಗರ ರಾಜ್ಯಗಳು ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದು ಅಥೆನ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಕೋತ್ಸವಗಳು ಏರ್ಪಟ್ಟ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡ ಬಹುಪಾಲು ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳು ಹೋಮರನ 'ಇಲಿಯಡ್' 'ಒಡಿಸ್ಸಿ' ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ಹಾಗೂ ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಜನಮಾನಸದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತದಲ್ಲಿದ್ದ ಗ್ರೀಕ್ ಪುರಾಣಗಳ ರಂಗರೂಪಗಳಂತೆ ಕಾಣುತ್ತವೆ.

ಒಟ್ಟು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಮಹಾಕಾವ್ಯ, ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಭಾವಗೀತೆ ಎಂದು ಮೂರು ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನಾಗಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸಿ, ಅವುಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು ತನ್ನ 'ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ'ಯಲ್ಲಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರಗಳ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧಾಂತರಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವಾಗ 'ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರವು ಮಹಾಕಾವ್ಯದಿಂದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡು ಭಾವಗೀತೆಯನ್ನು ತನ್ನಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ಹೆಚ್ಚು ವಿಷಯವನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ನೇರವಾಗಿ ತಲುಪಿಸುತ್ತದೆ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.[೨] ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಈ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ, ಇತರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಕೃತಿಯೊಂದು ರಂಗರೂಪಕ್ಕೊಳಪಡುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಸೂಚನೆ ಇರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಹೀಗೆ ಗ್ರೀಕ್ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ ಅಲ್ಲದೆ, 'ರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ಇತಿಹಾಸದುದ್ದಕ್ಕೂ ಅಂಥ ರೂಪಾಂತರದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ನಡೆದಿರುವುದು ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಕಾಳಿದಾಸನ ನಾಟಕಗಳು ನಮ್ಮ ಭಾರತೀಯ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ಆಯ್ದ ಭಾಗಗಳಿಂದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದಂಥವು. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನೂ ಅಷ್ಟೆ. ಚರಿತ್ರೆ, ಪುರಾಣ, ವರ್ತಮಾನಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಅವರಿವರ ಶ್ರೇಷ್ಠವಲ್ಲದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಂಗರೂಪಕ್ಕೆ ತಂದು ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಕಾರನೆನ್ನಿಸಿಕೊಂಡ. ಅಲ್ಲದೆ, ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕಕಾರ ಬರ್ಟೋಲ್ಟ್ ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನು ತನ್ನ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ವಸ್ತುವನ್ನು ಬೇರೆಬೇರೆ ಭಾಷಾ

ಸಮಾಜಗಳಿಂದ ಆಯ್ದುಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದು. "ಥ್ರೀ ಪೆನ್ನಿ ಒಪೆರಾ, ಮದರ್ ಕರೇಜ್ ಅಂಡ್ ಹರ್ ಚಿಲ್ಡ್ರನ್, ಕಕೇಷಿಯನ್ ಚಾಕ್ ಸರ್ಕಲ್' ನಂತಹ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನು ತನ್ನದಲ್ಲದ 'ವಸ್ತು'ವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಎಪಿಕ್ ರಂಗತಂತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಸಮಾಜವಾದಿ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನದ್ದು ಎನ್ನಿಸುವ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಛಾಪನ್ನು ಆತ ನೀಡಿರುತ್ತಾನೆ.

ಇತರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಸೇರಿದ ಕೃತಿಗಳು ರಂಗರೂಪಕ್ಕೆ ಒಳಪಡುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಹೀಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಕ್ವಚಿತ್ತವಾಗಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ನಡೆದಿದ್ದು, ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಯನದ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದೆ.

- ಮನೋರಂಗದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಭಾವಿಸಿ ನೋಡಬೇಕಾದ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರುವುದರ ಹಿಂದಿರುವ ನಾಟಕಕಾರನ ಆಶಯಗಳೇನು?

- ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯ ಆಶಯ ಮತ್ತು ರಂಗಕೃತಿಯ ಆಶಯ– ಈ ಎರಡೂ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತವೆಯೇ? ಅಥವಾ ಒಂದೇ ಆಶಯದಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತವೆಯೇ?

- ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿಯೊಂದು ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಒಳಪಡುವಾಗ ಅದು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಅವಸ್ಥಾಂತರಗಳೇನು?

- ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿಯೊಂದು ಓದುಗರನ್ನು ತಲುಪುವ ಬಗೆ ಮತ್ತು ಅದೇ ಕೃತಿಯು ರಂಗಪ್ರಯೋಗದ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ತಲುಪುವ ಬಗೆ– ಈ ಎರಡೂ ಸಂವಹನ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧಾಂತರಗಳೇನು?

- ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿಯ ರಂಗಪ್ರಯೋಗದ ಪರಿಣಾಮಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯೇನು? ಮತ್ತು ಇಂಥ ರೂಪಾಂತರ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಅಗತ್ಯಗಳೇನು? ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಹಿಂದೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿರಬಹುದಾದ ವೈಚಾರಿಕ/ಸಾಮಾಜಿಕ/ರಾಜಕೀಯ ಒತ್ತಡಗಳಾವುವು?

ಎಂಬ ಹಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರಗಳನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಲಾಗುವುದು. ಶ್ರವ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಸಾಹಿತ್ಯವು ದೃಶ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗುವ ಬಗೆ ಹೇಗೆ? ಮತ್ತು ಏಕೆ? ಎಂಬುದು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿರುವ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು,

ಕಾರಂತ, ತ.ರಾ.ಸು., ತ್ರಿವೇಣಿ, ಎಸ್.ಎಲ್.ಭೈರಪ್ಪ, ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ತೇಜಸ್ವಿಯವರ ಕೆಲವು ಕಥೆ-ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಚಲನಚಿತ್ರಗಳಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸಹ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಅಧ್ಯಯನದ ಕೇಂದ್ರ ಕಾಳಜಿ ಇರುವುದು 'ಚಲನಚಿತ್ರ ರೂಪ'ಕ್ಕಿಂತ 'ರಂಗರೂಪ'ದ ಕಡೆಗೆ.[೩]

ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಕಥೆಗಳು, ಕುವೆಂಪು ಅವರ 'ಧನ್ವಂತರಿ ಚಿಕಿತ್ಸೆ' (ಕಥೆ) ಮತ್ತು 'ಬೊಮ್ಮನ ಹಳ್ಳಿಯ ಕಿಂದರಿಜೋಗಿ' (ಕವನ); ಶಿವರಾಮಕಾರಂತರ 'ಚೋಮನದುಡಿ', 'ಸರಸಮ್ಮನ ಸಮಾಧಿ' (ಕಾದಂಬರಿಗಳು); ದೇವನೂರು ಮಹದೇವ ಅವರ 'ಒಡಲಾಳ', 'ಕುಸುಮ ಬಾಲೆ' (ಕಿರುಕಾದಂಬರಿಗಳು); ತೇಜಸ್ವಿಯವರ 'ಅಬಚೂರಿನ ಪೋಸ್ಟಾಫೀಸು', 'ತಬರನ ಕಥೆ', 'ಕುಬಿ ಮತ್ತು ಇಯಾಲ', 'ಕಿರಗೂರಿನ ಗಯ್ಯಾಳಿಗಳು', 'ಕೃಷ್ಣೇಗೌಡನ ಆನೆ' ಮೊದಲಾದ ಸಣ್ಣ ಕಥೆಗಳು ನಾಟಕಗಳಾಗಿ ಜನಪ್ರಿಯಗೊಂಡಿವೆ. ತೇಜಸ್ವಿಯವರ ಬಹುಪಾಲು ಕೃತಿಗಳು ಇಂಥ ರೂಪಾಂತರ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಒಳಪಡುವ ಹಂತದಲ್ಲಿವೆ.

ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಇತರೆ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಮೊದಲಿಗೆ ರಂಗರೂಪಕ್ಕೆ ತಂದ ಕೀರ್ತಿ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ ಅವರಿಗೆ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ದುರಂತ ನಾಟಕದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಪ್ರಚುರಗೊಳಿಸುವ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಈ ಮೊದಲೇ ಅಂಥ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಿತ್ತು ಎಂಬುದನ್ನು ಸಂಸ್ಥಾಪಿಸುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ರನ್ನನ 'ಗದಾಯುದ್ಧಂ' ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ ಅವರು ದುರಂತ ನಾಟಕವನ್ನಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಗೊಳಿಸಿದ್ದನ್ನು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದು.

ಅಲ್ಲಿಂದ ಆರಂಭವಾದ ಇಂಥ ರೂಪಾಂತರ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಸಾಗುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಕವಾಗಿ ಶ್ರೇಷ್ಠವೆನಿಸಿದ ಅಥವಾ ಜನಪ್ರಿಯವೆನಿಸಿದ ಕಥೆ-ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಮತ್ತು ಅಡಿಗರ 'ಭೂಮಿಗೀತ', 'ಗೊಂದಲಪುರ'ದಂಥ ದೀರ್ಘ ಕವನಗಳು ಸಹ ರಂಗರೂಪಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಇಂಥ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡುವ ಅಗತ್ಯತೆ ಇದ್ದು, ಈ ಅಧ್ಯಯನದ ಮೂಲಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಬಂಧಾಂತರಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಕೊನೆ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

೧. ಗಮನಿಸಿ : *ರಂಪ್ರಪಂಚ*, ಪು.೨೦

೨. ನಾಟಕವು ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದುದು ಎಂದು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು ನೀಡುವ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ.

೩. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ಚಲನಚಿತ್ರರೂಪ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಮುಂದೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲಾಗಿದೆಯಷ್ಟೆ. ಹೆಚ್ಚು ಚರ್ಚಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ.

೨

ಗ್ರೀಕ್ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯ-ರಂಗಪರಂಪರೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆ

ಮತ್ತು

ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕ, ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ, ರಂಗರೂಪ ಮತ್ತು ರಂಗಪ್ರಯೋಗ- ಈ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ/ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ಚರ್ಚೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿಗಳ ರಂಗರೂಪ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದಲ್ಲಿ, ಇದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಧ್ಯಯನವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಧ್ಯಯನವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಆದಿಯಿಂದಲೂ ನಾಟಕವು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದು, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕ, ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ, ರಂಗರೂಪ ಮತ್ತು ರಂಗಪ್ರಯೋಗ- ಈ ಪರಿಭಾಷೆ/ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಬಳಸುವಲ್ಲಿನ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆಗಳನ್ನು ಮೊದಲು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಬಂಧಾಂತರಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ನಮ್ಮ ಈ ಅಧ್ಯಯನವು ಕಲಸುಮೇಲೋಗರವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ, ಅರ್ಥ ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ, ಗ್ರೀಕ್ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯ-ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗೆ ಈ ಪರಿಭಾಷೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚೆ ಹೇಗೆ ಆರಂಭವಾಯಿತು ಮತ್ತು ಯಾವ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆಯಿತು ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಅತ್ಯಗತ್ಯ.

೧. ಗ್ರೀಕ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ

ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಬಗೆಗೆ ಮೊದಲು ಚರ್ಚೆ ಆರಂಭವಾದದ್ದು ಗ್ರೀಕ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ. ಅದೂ ಮೂಲತಃ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳಾದ ಪ್ಲೇಟೋ ಮತ್ತು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನಿಂದ. ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಯಾಗಿದ್ದ ಪ್ಲೇಟೋ ತನ್ನ 'ರಿಪಬ್ಲಿಕ್' ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಆದರ್ಶ ರಾಜ್ಯದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮಂಡಿಸುವಾಗ ಆನುಷಂಗಿಕವಾಗಿ ಕಾವ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚೆ ನಡೆಸುತ್ತಾನೆ. ಆತನ ಪ್ರಕಾರ, 'ಕಾವ್ಯ'ವೆಂಬುದು ಕೇವಲ 'ಅನುಕರಣೆ'. ಅದು ಕವಿಯ ಸುಳ್ಳು ಸೃಷ್ಟಿ; ಜನರನ್ನು ಭ್ರಮಾಲೋಕದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿಸಿ ಮನಸ್ಸುಗಳನ್ನು ದುರ್ಬಲಗೊಳಿಸುವಂಥದ್ದು. ಹಾಗಾಗಿ ಆದರ್ಶ ರಾಜ್ಯದಿಂದ ಕವಿಗಳನ್ನು ಹೊರಗಿಡಬೇಕೆಂದು ಪ್ಲೇಟೋ ಕವಿ-ಕಾವ್ಯದ ವಿರುದ್ಧ ಯುದ್ಧವನ್ನೇ ಸಾರುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ನಿಂದಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಕಾವ್ಯದ ವಿರುದ್ಧ ಮಾತನಾಡಿದರೂ, 'ಕಾವ್ಯವೆಂಬುದು ಅನುಕರಣೆ'

(Imitation) ಎಂದು ಆತ ನೀಡಿದ ಹೇಳಿಕೆಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗೆಗಿನ ಮೊದಲ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ಎಂಬ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯಿದೆ.[೧]

ಮುಂದೆ ಪ್ಲೇಟೋನ ಶಿಷ್ಯನಾದ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ತನ್ನ ಗುರುವಿನ ಮಾತನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು, ಅಷ್ಟಕ್ಕೇ ನಿಲ್ಲದೆ, ಅನುಕರಣೆ ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಪ್ಲೇಟೋಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಮತ್ತು ಪರಿಪೂರ್ಣವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ, 'ಕಾವ್ಯವೆಂಬುದು ಅನುಕರಣೆ. ಆದರೆ, ಅದು ಕೇವಲ ಅನುಕರಣೆಯಲ್ಲ. ಅದು ಮನುಷ್ಯರ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು, ಆಲೋಚನೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಬಾಹ್ಯಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಅನುಕರಿಸುವ ಮಾಧ್ಯಮ'. ಹೀಗೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕಲೆಯ ಹಂತಕ್ಕೆ ಮೊದಲಿಗೆ ತಂದು ನಿಲ್ಲಿಸಿದವನು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನಾಗಿ ವರ್ಗೀಕರಣ ಮಾಡಿ, ಅವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸುದೀರ್ಘ ಚರ್ಚೆ ನಡೆಸಿದ ಕೀರ್ತಿಯೂ ಸಹ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನಿಗೇ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ಅನುಕೃತ ವಿಷಯ, ಅನುಕರಣ ಸಾಧನ ಮತ್ತು ಅನುಕರಣ ರೀತಿಗಳ ಭೇದದಿಂದ ಕಲೆಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆನ್ನುವ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ತನ್ನ 'ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್' ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸುದೀರ್ಘ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ.

'ಮಹಾಕಾವ್ಯ (Epic Poetry) ಮತ್ತು ರುದ್ರನಾಟಕ, ಹಾಗೆಯೇ ವೈನೋದಿಕ (Comedy) ಡಿಥಿರಾಂಬಿಕ್ ಕಾವ್ಯ, ವೇಣುವೀಣಾ ವಾದನಗಳ ಬಹುಭಾಗ ಇವುಗಳೆಲ್ಲವೂ, ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನೋಡಿದರೆ ಅನುಕರಣದ (ವಿವಿಧ) ಪ್ರಕಾರಗಳು. ಆದರೆ, ಇದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಇವು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಅನುಕರಣ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳ ಭೇದದಿಂದಲೋ, ಅಥವಾ ಅನುಕರಣ ರೀತಿಯ ಭೇದದಿಂದಲೋ ಮೂರು ತೆರನಾಗಿ ಬೇರೆಬೇರೆಯಾಗಿವೆ' ಎನ್ನುತ್ತ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರವ್ಯ, ದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ಅಕ್ಷರ ಎಂದು ಮೂರು ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿರುವುದಾಗಿ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಸೂಚನೆ ನೀಡುತ್ತಾನೆ.[೨]

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನ ಪರಿಭಾಷೆಗಳ ಮೂಲಕ ಸೂಚಿತವಾಗುವ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸ್ಥೂಲ ವರ್ಗೀಕರಣ ಹೀಗಿದೆ:

ಕಾವ್ಯ / ಸಾಹಿತ್ಯ

ಮಹಾಕಾವ್ಯ ನಾಟಕ ಭಾವಗೀತೆ

ಕವಿ ಅಥವಾ ಕಲಾವಿದನು ಈ ಜಗತ್ತನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವ ವಿಧಾನಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೂರು ವಿಶಿಷ್ಟ ಕವಲು ಮಾರ್ಗಗಳು ರೂಪುಗೊಂಡಿವೆ ಎನ್ನುವುದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ವಾದ. ಈ ಮೂರು ಪ್ರಕಾರಗಳ ವಸ್ತುವಿಶೇಷ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು 'ಮಹಾಕಾವ್ಯ' ಮತ್ತು 'ನಾಟಕ'ಗಳನ್ನು ಪರಸ್ಪರ ಹೋಲಿಸುತ್ತ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರವೇ ಶ್ರೇಷ್ಠವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾರಣಗಳನ್ನೂ ಕೊಟ್ಟು ತನ್ನ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ನಾಟಕವು ಮಹಾಕಾವ್ಯದಿಂದ ವಸ್ತುವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು (ಭಾವ) ಗೀತೆಗಳನ್ನೂ ಸಂಗೀತವನ್ನೂ ತನ್ನಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ಹೆಚ್ಚು ವಿಷಯವನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ನೇರವಾಗಿ ತಲುಪಿಸುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಲೈಕ್ಯ, ಸ್ಥಳೈಕ್ಯ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೈಕ್ಯಗಳೆಂಬ ಮೂರು ಐಕ್ಯಗಳು ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದು, ಇದರಿಂದ ಮಹಾಕಾವ್ಯಕ್ಕಿಲ್ಲದ ಸ್ಪಷ್ಟತೆ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆ (ಅರಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, 'ಉಚಿತವಾದ ಪ್ರಮಾಣ') ನಾಟಕಕ್ಕೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ.[೨] ಮತ್ತು ಆ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೇಲೆ ತೀವ್ರವಾದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯವು ಪ್ರೌಢವಾದ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿದ್ದು ಉದಾತ್ತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಅನುಕರಣವಾಗಿದ್ದರೂ ನಾಟಕದ ಎಲ್ಲ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಅಂಶಗಳೂ ಮಹಾಕಾವ್ಯಕ್ಕಿರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಮಹಾಕಾವ್ಯಕ್ಕಿಂತ ನಾಟಕವೇ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರ ಎನ್ನುವುದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ವಾದ.

ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಮೂರು ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನಾಗಿ ವರ್ಗೀಕರಣ ಮಾಡಿದ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು ಆ ಮೂರು ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಶ್ರೇಷ್ಠವೆಂದು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುತ್ತ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮೇಲೆ ಆಯಾ ನಾಟಕವು ಉಂಟು ಮಾಡುವ ಪರಿಣಾಮದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮೂರು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವರ್ಗೀಕರಣ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ.

ನಾಟಕ

ದುರಂತ ನಾಟಕ (Tragedy)	ಹಾಸ್ಯ ನಾಟಕ (Comedy)	ವಿಡಂಬನಾತ್ಮಕ (Satire)

ನಂತರದಲ್ಲಿ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಲಲಿತಕಲೆಗಳು ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಜಕ ಕಲೆಗಳು ಎಂದು ವಿಭಾಗಿಸಿ, ಅವುಗಳ ಗುರಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು ಈ ಮೇಲೆ ಸೂಚಿಸಿದಂತೆ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಒಳ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಮೊದಲಿಗೆ ಗುರುತಿಸಿ ಅವುಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದರೂ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ರುದ್ರನಾಟಕವನ್ನು

ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ಉಳಿದ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನಿರ್ಲಕ್ಷ್ಯ ತೋರಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಗ್ರೀಕ್ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಎಲ್ಲ ವಿಧಗಳಲ್ಲಿಯೂ ತನ್ನ ಔನ್ನತ್ಯದ ಶಿಖರವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿತ್ತು. ಆದರೂ ಆತನ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಾಗಲೀ, ಅದರ ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳಾಗಲೀ ಚರ್ಚಿತವಾಗಿಲ್ಲ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು ತನ್ನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ ಚರ್ಚಿಸಿರುವುದು ರುದ್ರನಾಟಕವನ್ನು ಕುರಿತು. ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾನೆ.

ಐದನೆಯ ಶತಮಾನದ ಗ್ರೀಕ್ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಭಾವಗೀತೆಯೂ ಕೂಡ ರುದ್ರನಾಟಕದಷ್ಟೇ ಔನ್ನತ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದರೂ ಈತನ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಈಸ್ಕಿಲಸ್, ಸೊಫೋಕ್ಲಿಸ್, ಯೂರಿಪಿಡೀಸ್‌ರ ಹೆಸರುಗಳು ಕಾಣುತ್ತವೆಯೇ ಹೊರತು ಆ ಕಾಲದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಭಾವಗೀತಕಾರರಾದ ಅಲ್ಕಮಾನ್, ಸ್ಯಾಫೋ– ಇವರ ಪ್ರಸ್ತಾಪವೇ ಇಲ್ಲ. ಜಾನಪದ (ballad), ಗ್ರಾಮ ಜೀವನ ಸಾಹಿತ್ಯ (Pastoral), ವಿಡಂಬನೆ (Satire), ಸಂವಾದ (Dialogue)ಗಳ ಉಲ್ಲೇಖವಿಲ್ಲ. ಹಾಸ್ಯನಾಟಕ (ವೈನೋದಿಕ)ವನ್ನು ಕುರಿತು ಒಂದೆರಡು ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡುತ್ತಾನೆಯಷ್ಟೆ. ಭಾಷಣ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಉಳಿದ ಗದ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಸ್ತಾಪವು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ.

ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಐತಿಹಾಸಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡುವ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು ಈ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳ ನಡುವಿನ ಅಂತರಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ತನ್ನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ:

> *ಕಾವ್ಯದ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣಗಳು ಮಾನವ ಸಹಜ ಗುಣವಾದ ಅನುಕರಣಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅನುಕೃತ ವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಅವನಿಗಿರುವ ಸ್ವಭಾವಿಕವಾದ ಪ್ರೀತಿ. ಪ್ರಕೃತಿದತ್ತವಾದ ಈ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಸ್ವಶಕ್ತಿಗಳಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಬೆಳೆಸುತ್ತಾ ಕೆಲವು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಕಾವ್ಯದ ಆದಿಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ತರುವಾಯ ಕವಿಗಳ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಕಾವ್ಯವಾಹಿನಿಯು ದ್ವಿಮುಖವಾಗಿ ಕವಲೊಡೆಯಿತು. ಗಂಭೀರ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಕವಿಗಳು ಉದಾತ್ತ ಚರಿತಗಳನ್ನೂ, ಉದಾತ್ತರ ಚರಿತೆಗಳನ್ನೂ ಅನುಕರಿಸಿದರು; ದೇವತೆಗಳ ಸ್ತೋತ್ರಗಳನ್ನೂ, ಮಹಾಪುರುಷರ ಗುಣಗಾನವನ್ನೂ ಮಾಡಿದರು. ಸಾಧಾರಣ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಕವಿಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯರ ಚರಿತಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿ ವಿಡಂಬನೆಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಈ ಎರಡು ಕಾವ್ಯ ಮಾರ್ಗಗಳಿಗೂ ಅವುಗಳಿಗೆ ಅನುರೂಪವಾದ ಶೈಲಿ, ಛಂದಸ್ಸುಗಳು ರಚಿತವಾದವು. ಪ್ರಚಲಿತ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿನ ವಿಡಂಬನೆಗಳಾವುವೂ ಹೋಮರನಿಗಿಂತ ಈಚಿನವಲ್ಲ.*[೮]

ಹೀಗೆ ಹೇಳುವ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು ವಸ್ತು, ವಸ್ತುವಿನ ನಿರ್ವಹಣೆ, ಶೈಲಿ, ಛಂದಸ್ಸುಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಒಟ್ಟು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಉದಾತ್ತ-ಗಂಭೀರ ಕಾವ್ಯ (Major Poetry) ಮತ್ತು ಸಾಧಾರಣ-ಸಾಮಾನ್ಯ ಕಾವ್ಯ (Minor Peotry) ಎಂಬುದಾಗಿ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಕಾವ್ಯವಾಹಿನಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಗಂಭೀರ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಆದರ್ಶನಾಗಿರುವ ಹೋಮರನೇ ತನ್ನ ಮಾರ್ಗೈಟಿಸ್ ಎಂಬ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ವೈನೋದಿಕದ ಸಾಮಾನ್ಯ ರೂಪವನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ್ದಾನೆ ಎನ್ನುವ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು, ವಿಡಂಬನ ಕಾವ್ಯಗಳೇ ಮುಂದೆ ವೈನೋದಿಕ ನಾಟಕಗಳಾದವು ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತರೆ ಪ್ರಕಾರಗಳೇ ಮುಂದೆ ನಾಟಕದ ಆಕರಗಳಾದವು ಎಂಬ ನಮ್ಮ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಪ್ರಮೇಯಕ್ಕೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಈ ಮಾತುಗಳು ಪೂರಕವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಳಪ್ರಕಾರಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಬಗೆಯನ್ನು ಈ ಮುಂದಿನಂತೆ ಆತ ವಿವರಿಸುತ್ತಾನೆ.

'ರುದ್ರ ನಾಟಕ, ವೈನೋದಿಕಗಳು ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಂದ ಮೇಲೂ, ಈ ಎರಡು ಬಗೆಯ ಕವಿಗಳು (Major Poets & Minor Poets) ತಮ್ಮ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿಯೇ ಬರೆಯತೊಡಗಿದರು. ವಿಡಂಬನ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದವರು ವೈನೋದಿಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲಾರಂಭಿಸಿದರು. ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದವರು ರುದ್ರನಾಟಕ ಕಾರರಾದರು. ಡಿಥಿರಾಂಬ್ ಎಂಬ ಸಾಮೂಹಿಕ ಗೀತೆಗಳ ರಚನಕಾರರೇ ರುದ್ರನಾಟಕದ ಪ್ರವರ್ತಕರಾದರು. ಆನಂತರ ರುದ್ರನಾಟಕವು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಮುಂದುವರೆದು, ಹೊಸ ಗುಣಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು ರೂಪವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಹೊಂದುತ್ತಾ ಕೊನೆಗೆ ತನ್ನ ನೈಜವಾದ ಆಕಾರವನ್ನು ತಾಳಿ ತನ್ನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳಿಸಿತು'- ಹೀಗೆ ಹೇಳುವಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು ರುದ್ರನಾಟಕದ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಎರಡು ಮೂಲಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಮೂಲ, ಮಹಾಕಾವ್ಯ. ಮತ್ತೊಂದು ಮೂಲ, ಡಿಥಿರಾಂಬ್ ಗೀತ ಪ್ರಕಾರ.

ಡಿಥಿರಾಂಬ್ ಗೀತವು ನಾಟಕವಾಗಲು ಎರಡನೆಯ ನಟನನ್ನು ಒದಗಿಸಿದವನು ಈಸ್ಕಿಲಸ್. ಅವನು ಮೇಳದ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿ ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ/ಮಾತಿಗೆ ಪ್ರಧಾನ ಸ್ಥಾನವನ್ನಿತ್ತನು. ಸೊಫೋಕ್ಲಿಸನು ನಟರ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಮೂರಕ್ಕೆ ಏರಿಸಿ ಚಿತ್ರಗಳಿರುವ ಪರದೆಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿದನು. ಹೀಗೆಯೇ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವೂ ಕೂಡ ಹೆಚ್ಚು ವಿಶಾಲವೂ ಸಂಕೀರ್ಣವೂ ಆಗತೊಡಗಿತು. ಅಂಕಗಳ ಮತ್ತು ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯು ಹೆಚ್ಚತೊಡಗಿತು. ಶೈಲಿಯೂ ಗಂಭೀರವಾಯಿತು. ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೂ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗಿದ್ದ ಟ್ರೊಕೇಯಿಕ್ ಛಂದಸ್ಸು, ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಸಮೀಪವಾದ ಅಯಾಂಬಿಕ್ ಛಂದಸ್ಸಿಗೆ ಎಡೆಯಿತ್ತಿತು- ಇದು ಡಿಥಿರಾಂಬ್ ಎಂಬ ಸಾಮೂಹಿಕ

ನೃತ್ಯಗೀತಗಳು ರುದ್ರನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಬಗೆಗೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು ನೀಡುವ ವಿವರಣೆ.

ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಹರಡಿದ್ದ ಮತ್ತು ತನ್ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದ್ದ ಕಾಮಗೀತೆಗಳೇ ವೈನೋದಿಕದ ಜನ್ಮಭೂಮಿಯೆಂದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಆದರೆ ಮೊದಲಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಪೂಜ್ಯತೆಯಿಲ್ಲದುದರಿಂದ ಅದರ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲು ಸಾಕಷ್ಟು ಆಧಾರಗಳು ಸಿಕ್ಕಲ್ಲವೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅದನ್ನು ಬಹುಮಾನಕ್ಕಾಗಿ ಸ್ಪರ್ಧೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಅವಕಾಶ ದೊರಕಿದುದೂ ಬಹಳ ಕಾಲದ ಮೇಲೆಯೇ. ಅದೂ ಅಲ್ಲದೆ ವೈನೋದಿಕ ಕವಿಗಳು ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ವೇಳೆಗಾಗಲೇ ವೈನೋದಿಕವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರೂಪವನ್ನು ತಾಳಿದ್ದಿತು. ಅದಕ್ಕೆ ಅವಶ್ಯಕವಾದ ಮುಖವಾಡ, ಮುನ್ನುಡಿಯ ಗೀತ, ನಟರ ಸಂಖ್ಯೆ– ಇವುಗಳನ್ನು ಯಾರು ಒದಗಿಸಿದರೆಂದು ತಿಳಿಯದು. ಅದರ ವಸ್ತುವು ಮೊದಲು ಬಂದದ್ದು ಸಿಸಿಲಿಯಿಂದ. ಅದರ ಕೇವಲ ವಿಡಂಬನ ರೂಪವನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿ, ಅದರ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿರುವ ವೈಶಾಲ್ಯ, ವೈವಿಧ್ಯ, ಸಾಧಾರಣತೆಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ಅಥೆನ್ಸಿನ ಕ್ರೇಟಿಸನೇ ಮೊದಲನೆಯವನು. ಇದಿಷ್ಟೇ ವೈನೋದಿಕದ ವಿಷಯವಾಗಿ ತಿಳಿದಿರುವುದು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್.[೫]

ಕೇವಲ ಐವತ್ತು ಪುಟಗಳಿರುವ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ 'ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್' ಕೃತಿಯು ಪಶ್ಚಿಮದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಉಂಟು ಮಾಡಿರುವ ಪ್ರಭಾವ ಅಪಾರವಾದುದು. ಕೃತಿಯುದ್ದಕ್ಕೂ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಲಕ್ಷ್ಯ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾಗಿರುವುದು ಗಂಭೀರ ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂಬ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರದ ಮೇಲೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ರುದ್ರನಾಟಕದ ನಡುವಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ, ನಾಟಕದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಆತ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯವು ಪ್ರೌಢವಾದ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿದ್ದು ಉದಾತ್ತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಅನುಕರಣವಾಗಿರುವಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ರುದ್ರನಾಟಕವನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದರಿಂದ ಬೇರೆಯೂ ಆಗಿದೆ ಎನ್ನುವ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್, ಮಹಾಕಾವ್ಯವು ಒಂದೇ ಬಗೆಯ ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿದ್ದು ಕಥನರೂಪದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಅದರ ವೈಶಾಲ್ಯತೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದು, ಅದರ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾಲದ ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ಅವಧಿಯೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಅಂದರೆ, ಮಹಾಕಾವ್ಯವನ್ನು ಇಂತಿಷ್ಟು ಅವಧಿಯೊಳಗೆಯೇ ಓದಿ ಮುಗಿಸಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ರುದ್ರನಾಟಕವಾದರೊ ಸಾಧ್ಯವಾದ ಮಟ್ಟಿಗೂ ಸೂರ್ಯನ ಒಂದು ಆವರ್ತಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿರಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮುಂದೆ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯ ಆರನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ರುದ್ರ ನಾಟಕದ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಸೂತ್ರರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ:

ರುದ್ರನಾಟಕವು ಗಂಭೀರವಾದ, ಸ್ವಲ್ಪ ವಿಶಾಲವಾದ, ಸ್ವಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ಕಾರ್ಯವೊಂದರ ಅನುಕರಣ. ಹೃದ್ಯಗುಣಗಳಿಂದ ಶೋಭಿತವಾದ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿದ್ದು, ಕೃತಿಯ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಅವುಗಳ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರಕಾರವೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗಿರಬೇಕು. ಅದು ಅಭಿನಯ ರೂಪದಲ್ಲಿರಬೇಕು, ಕಥನರೂಪದಲ್ಲಿರಬಾರದು; ಕರುಣೆ ಮತ್ತು ಭಯಗಳನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ಘಟನೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು, ಅಂತಹ ಭಾವಗಳ ಶೋಧನೆ (Catharsis) ಯನ್ನು ಮಾಡಬೇಕು.[೬]

ಇವು ರುದ್ರನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು ಹೇಳುವ ಕೆಲವು ಪ್ರಮುಖ ವಿಚಾರಗಳು. ಈ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ ನಂತರ, ನಾಟಕವು ಉಳಿದ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸೂಚನೆ ನೀಡುತ್ತಾನೆ. ಅದು ಹೀಗಿದೆ:

ಇಲ್ಲಿ "ಹೃದ್ಯಗುಣಗಳಿಂದ ಶೋಭಿತವಾದ ಭಾಷೆ" ಎಂದರೆ ತಾಳ, ಸಾಂಗತ್ಯ ಅಥವಾ ಗಾನಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುವುದು ಎಂದು ನನ್ನ ಅರ್ಥ. "ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಪ್ರಕಾರಗಳು" ಎಂದರೆ ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳು ಕೇವಲ ಪದ್ಯ (Verse) ರೂಪದಲ್ಲಿಯೂ ಇತರ ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳು ಗೀತ (Song) ರೂಪದಲ್ಲಿಯೂ ರಚಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆಯೆಂದು ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.[೭]

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಈ ಎಲ್ಲಾ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಆತನು ಸೂಚಿಸುವ ನಾಟಕದ ಒಟ್ಟು ಲಕ್ಷಣಗಳಿವು :

- ವಿವಿಧ ಬಗೆಯ ಛಂದಸ್ಸುಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದ್ದು, ನಿಶ್ಚಿತ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಮುಗಿಯುವ ಹಾಗಿರುತ್ತದೆ.
- ಅಭಿನಯ ರೂಪದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ, ಕಥನರೂಪದಲ್ಲಿರುವುದಿಲ್ಲ.
- ಹೃದ್ಯಗುಣಗಳಿಂದ ಶೋಭಿತವಾದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ತಾಳ, ಸಾಂಗತ್ಯ, ಪದ್ಯ, ಗೀತರೂಪಗಳಾದ ಇತರೆ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.
- ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ಘಟನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೇಲೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಬಗೆಯ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತದೆ.
- ಕ್ರಿಯೈಕ್ಯ (Unity of action), ಸ್ಥಳೈಕ್ಯ (Unity of Space) ಮತ್ತು ಕಾಲೈಕ್ಯ (Unity of time) – ಈ ಮೂರು ಬಗೆಯ ಐಕ್ಯಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ.

- ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಆದಿ, ಮಧ್ಯ ಮತ್ತು ಅಂತ್ಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುವ ವಸ್ತ್ವೈಕ್ಯವಿರಬೇಕು.
- ವಸ್ತು (Fable or Plot), ಪಾತ್ರ ಅಥವಾ ಶೀಲ (Character), ಭಾಷೆ (Diction), ಭಾವನೆ (Thought), ಮತ್ತು ದೃಶ್ಯ (Spectacle), ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ (Melody)- ಹೀಗೆ ಆರು ಅಂಗಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರಬೇಕು. (ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 'ಪಾತ್ರ'ಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆದ್ಯತೆಯನ್ನು 'ವಸ್ತು'ವಿಗೆ ನೀಡುವ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು ವಸ್ತುವನ್ನು ರುದ್ರನಾಟಕದ ಆದ್ಯತತ್ವ, ಅದರ ಪ್ರಾಣ ಮತ್ತು ಆತ್ಮ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.)

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು ತನ್ನ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ- ಈ ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ- ಕೇವಲ ರುದ್ರನಾಟಕವನ್ನು ಮಾತ್ರ ವಿಶೇಷ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸಿ ಅದನ್ನು ಶ್ರೇಷ್ಠವೆಂದು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಜೊತೆಗೆ ಆತನು ನೀಡಿರುವ ಗ್ರೀಕ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಚರಿತ್ರೆಯೂ ಕೂಡ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾದುದು. ಅಲ್ಲದೆ ಅವನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳೇ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮೇಲುಗೈ ಸಾಧಿಸುತ್ತವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ನಾವು ಆ ಕಾಲದ ಇತರೆ ಮೂಲಗಳ ಮೂಲಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕ, ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ, ರಂಗರೂಪ ಮತ್ತು ರಂಗಪ್ರಯೋಗ- ಈ ಪರಿಭಾಷೆಗಳು ಯಾವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದವು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ನಾಗರಿಕಪೂರ್ವ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ರಂಗರೂಪವಾದ ನಾಟಕ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಮೊದಲು ಗ್ರೀಕ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾದಿ/ ಸಂಕೇತವಾದಿ ರಂಗಕ್ರಿಯೆ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗಳು ಮತ್ತು ರಂಗಉತ್ಸವಗಳೇ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಆಚರಣೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯಗೊಂಡಿದ್ದುದು ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಚಲನೆ, ಧ್ವನಿ, ವೇಷಭೂಷಣ, ಮಾತಿನ ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಕ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಂಬಂಧ ಇವೆಲ್ಲದರಲ್ಲಿ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಆ ನಾಗರಿಕ ಪೂರ್ವ ರಂಗಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗಳಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಕಂಡು ಬಂದಿದ್ದು, ಮುಂದೆ ನಾಟಕವು ಇವೇ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಈ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗಳಲ್ಲಿನ ಮಾತಿನ ಶೈಲಿ, ಮುಖವಾಡ, ವೇಷಭೂಷಣಗಳಂತಹ ರಂಗಾಂಶಗಳನ್ನು 'ರಂಗತಂತ್ರ'ಗಳನ್ನಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿತು. ಆದರೂ ನಾಗರಿಕ ಪೂರ್ವ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದ ನಾಗರಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಡೆಗೆ ಹೊರಳಿದ ಆ ಸಂದರ್ಭದ ವಿವರಗಳು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದ್ದು, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮದ ಬಗೆಗಿನ ಎರಡು ರೀತಿಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಕೆ.ವಿ.ಅಕ್ಷರ ಅವರು ತಮ್ಮ 'ರಂಗಪ್ರಪಂಚ' ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಮಂಡಿಸುತ್ತಾರೆ:

ಮೊದಲನೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಮಾಧ್ಯಮದ ಉಗಮವನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು:

ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ ಇವೆರಡರ ನಡುವೆ ಕೆಲವು ಸಮಾನಾಂಶಗಳಿವೆ. ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಸಂಭಾಷಣೆ, ಮುಖವಾಡ, ವೇಷಭೂಷಣ, ಪ್ರದರ್ಶಕರು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಮತ್ತು ರಂಗಸ್ಥಳ– ಈ ಅಂಶಗಳು ಈ ಎರಡರಲ್ಲೂ ಕಂಡುಬರುವಂಥವು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಒಂದು ನಾಗರಿಕ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಅಥವಾ ಯಾವುದೇ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮಾಧ್ಯಮ ಏನು ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆಯೋ ಅದೇ ಕೆಲಸವನ್ನು ನಾಗರಿಕಪೂರ್ವ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಬಗ್ಗೆ, ಪ್ರಪಂಚದ ಬಗ್ಗೆ, ತನ್ನ ಮತ್ತು ಪ್ರಪಂಚದ ಸಂಬಂಧದ ಬಗ್ಗೆ ನಾಗರಿಕಪೂರ್ವ ಸಮಾಜ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಹಾಗೂ ಪ್ರಸಾರ ಮಾಡಿದ್ದು– ಧಾರ್ಮಿಕ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗಳ ಮೂಲಕ. ಆಮೇಲೆ, ಇಂಥ ಒಂದು ಮನುಷ್ಯವರ್ಗ ತನ್ನ ಮನುಷ್ಯ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚುಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕತೆಯ ನಡುವಿನ ಕೊಂಡಿ ಸಡಿಲವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಈ ಸಂಬಂಧ ಕಡಿದು ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ರಂಗ ಉತ್ಸವವಾಗಿ, ಆಮೇಲೆ ಲೌಕಿಕ ರಂಗಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

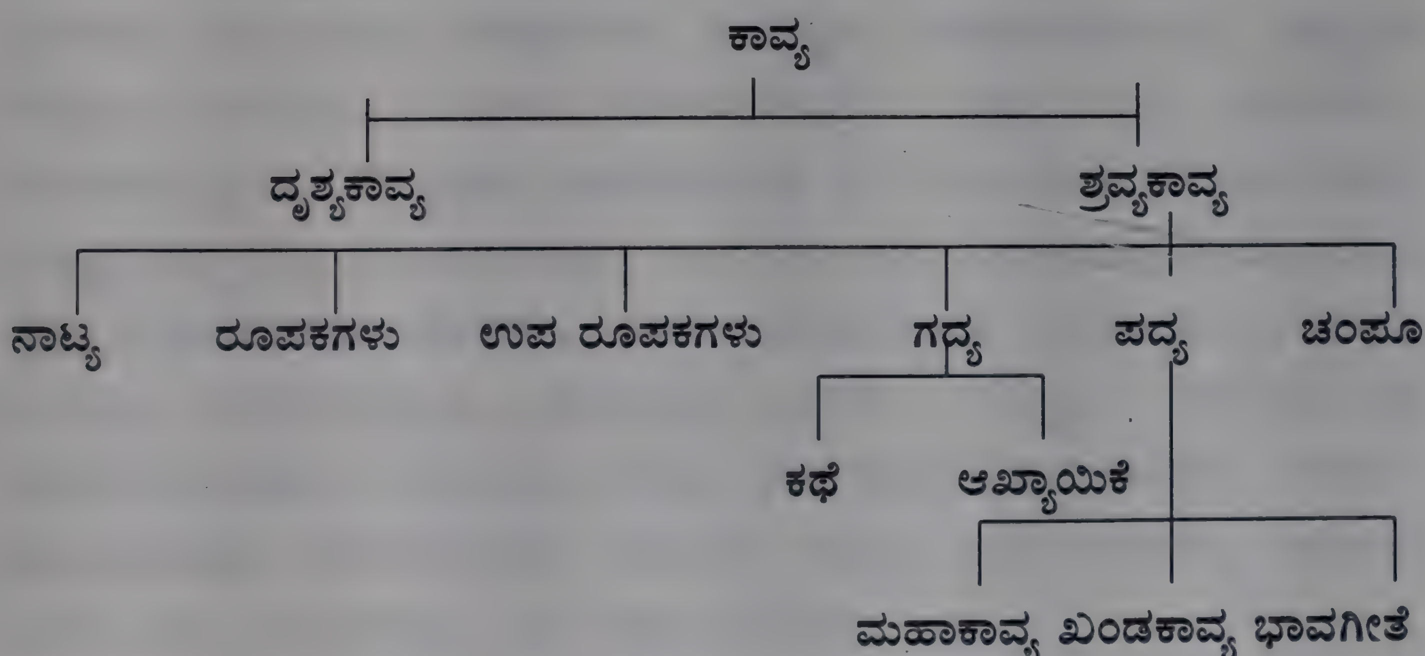
ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮದ ಬಗ್ಗೆ ಇರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತ– ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಗಳ ನಡುವೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲು, ಪುರಾಣಕಲ್ಪನೆಗಳು ಮತ್ತು ಕಥನ ವಾಚನಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರಸಾರಗೊಂಡ ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಗಳೇ ರಂಗಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಮೂಲವೆಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತದೆ. ಈ ಕಥೆ ಹೇಳುವ ಪದ್ಧತಿಗಳೇ ಮುಂದೆ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ವಿಭಾಗಿಸಿಕೊಂಡು, ಒಂದೊಂದಾಗಿ ರಂಗಮಾಧ್ಯಮದ ಅಂಗಾಂಶಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತ ಬೆಳೆದವು– ಎಂಬುದು ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.[೮]

ಇವತ್ತಿಗೂ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಈ ಮೇಲಿನ ಎರಡೂ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಸರಿಯೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಇವೆರಡೂ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ಧಾರ್ಮಿಕ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗಳು ಮತ್ತು ಪುರಾಣಕಥೆಗಳು– ಈ ಎರಡೂ ಪರಂಪರೆಗಳ ಮುದುವರಿಕೆಯಾಗಿ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳು ನಮಗೆ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಡಯೋನಿಸಸ್‌ನ ಧಾರ್ಮಿಕ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗಳು, ಮೇಳಗೀತೆಗಳು, ನೃತ್ಯ ಮೊದಲಾದ ರಂಗ ಉತ್ಸವಗಳು ಆನಂತರದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ 'ರಂಗತಂತ್ರ'ಗಳಾಗಿಯೂ; ಪುರಾಣ ಕಲ್ಪನೆಗಳು, ಕಥನಗಳು ಮತ್ತು ಗ್ರೀಕ್ ವೀರರ ಕಥೆಗಳು ಅವೇ ನಾಟಕಗಳ 'ವಸ್ತು'ವಾಗಿಯೂ ಬಳಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

೨. ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ

ನಮ್ಮ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಂಗಪರಂಪರೆಯು ಗ್ರೀಕ್‌ನಷ್ಟು ಪ್ರಾಚೀನವಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಮೇಲೆ ಆಗಿರುವ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ-ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಭಾವ ವಿಶೇಷವಾದುದು. ಅಲ್ಲದೆ, ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳು ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯ-ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಬಗೆಗಿನ ತಿಳುವಳಿಕೆಯಿಂದ ನಮ್ಮ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಸಹಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಸಹಾಯವಾಗುವ ಕೃತಿಗಳು ಲಭ್ಯವಿರುವುದು ಮಾತ್ರ ಬೆರಳೆಣಿಕೆಯಷ್ಟು. ಅವೂ ಕೂಡ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಖಚಿತ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಕೊಡುವಂಥವಲ್ಲ. ಭರತನ 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ' ಆನಂತರದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಧನಂಜಯನ 'ದಶರೂಪಕ' ಮತ್ತು ಈ ಎರಡೂ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳ ನಡುವೆ ಆಗಿ ಹೋದ ಅಶ್ವಘೋಷ, ಭಾಸ, ಶೂದ್ರಕ, ಕಾಳಿದಾಸ, ವಿಶಾಖದತ್ತ, ಭವಭೂತಿಯರ ನಾಟಕಕೃತಿಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ಥೂಲ ಚೌಟಕನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಸಂಸ್ಕೃತದ ಅಲಂಕಾರಿಕರು ಒಟ್ಟು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು, ಅಂದರೆ ಕಾವ್ಯವನ್ನು, 'ಶ್ರವ್ಯಕಾವ್ಯ' ಮತ್ತು 'ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯ' ಎಂದು ಎರಡು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸಿದ್ದರು. 'ಶ್ರವ್ಯ'ವೆಂದರೆ ಕೇಳತಕ್ಕದ್ದು ಅಥವಾ ಓದತಕ್ಕದ್ದು, 'ದೃಶ್ಯ'ವೆಂದರೆ ನೋಡತಕ್ಕದ್ದು ಅಥವಾ 'ರೂಪಕ' ಅಂದರೆ ರೂಪವುಳ್ಳದ್ದು.



ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಈ ವರ್ಗೀಕರಣವು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಕಲ್ಪನೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದೂ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ಯತೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯ, ಗದ್ಯಕಾವ್ಯಗಳು ಶ್ರವ್ಯಕಲೆಗಳೆಂದೂ ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳು

ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳೆಂದೂ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದವು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕವು ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪ- ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ಲಲಿತಕಲೆಗಳನ್ನು ಮೇಳವಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದುದರ ಕಾರಣದಿಂದ, ಗ್ರೀಕ್ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿನ ಹಾಗೆಯೇ ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದ ಸ್ಥಾನವಿದ್ದುದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ.

ಕ್ರಿ.ಶ. ಒಂದನೆಯ ಮತ್ತು ಎರಡನೆಯ ಶತಮಾನಗಳ ನಡುವೆ ರಚನೆಯಾಗಿರಬಹುದಾದ ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವೇ ನಮಗೆ ದೊರೆತಿರುವ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದದ್ದು. ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಅನುಲಕ್ಷಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ನಾಟ್ಯವೆಂದರೆ ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕ. ಈ ಎರಡೂ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಮೊದಲ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಗ್ರಂಥ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ. 'ಇದಕ್ಕೂ ಹಿಂದೆ ಶಿಲಾಲಿ ಮತ್ತು ಕೃಶಾಶ್ವ ಎಂಬುವರು 'ನಟಸೂತ್ರ'ಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಂತೆ ಕ್ರಿ.ಶ.೩ನೆಯ ಶತಮಾನದವನಾದ ಪಾಣಿನಿಯ ವ್ಯಾಕರಣದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶವಿದೆ; ಆ ನಟಸೂತ್ರಗಳು ಸಿಕ್ಕಿಲ್ಲವಾಗಿ ಅವುಗಳ ಸ್ವರೂಪವೇನೆಂಬುದು ತಿಳಿಯುವಂತಿಲ್ಲ.[೧೦] ಹಾಗಿದ್ದರೂ 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ' ರಚನೆಗೂ ಹಿಂದೆ ರಂಗಮಾಧ್ಯಮವೊಂದಿತ್ತು ಎಂದು ಊಹಿಸಲು ಸಾಕಷ್ಟು ಆಧಾರಗಳಿದ್ದು, ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಕಾಲಮಾನವನ್ನು ಕೇಂದ್ರ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಒಟ್ಟು ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಎರಡು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೂ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ರಂಗಪರಂಪರೆಯನ್ನು 'ಗ್ರಾಮ್ಯರಂಗಭೂಮಿ' ಎಂತಲೂ, ಆನಂತರದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂತಲೂ ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಗ್ರಾಮ್ಯ ರಂಗ ಪರಂಪರೆಯ ಕಾಲಾವಧಿ ಕ್ರಿ.ಪೂ. ನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಕ್ರಿ.ಶ. ಒಂದನೆಯ ಶತಮಾನ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ರಂಗಪರಂಪರೆಯ ಕಾಲಾವಧಿ ಕ್ರಿ.ಶ. ಎರಡನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಕ್ರಿ.ಶ. ಐದು-ಆರನೆಯ ಶತಮಾನ. ಆದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುವ ಕೆ.ವಿ.ಅಕ್ಷರ ಅವರು, ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲಬೇರುಗಳನ್ನು ರಾಮಾಯಣ ಮತ್ತು ಮಹಾಭಾರತ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ವಾಚನ-ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆರಂಭದ ಗ್ರಾಮ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ಅವರು ತಮ್ಮ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ದಾಖಲಿಸಿದ್ದಾರೆ:

> *ಈ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ವಿಸ್ತಾರ, ವೈವಿಧ್ಯಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಬಹುಶಃ ಒಂದು ಕಾಲದ ಎಲ್ಲ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಮಾಡುವ ಒಟ್ಟೂ ಕೆಲಸವನ್ನು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯವೇ ಮಾಡಿತು ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೇ, ಈ*

ಮಹಾಭಾರತ ರಾಮಾಯಣಗಳಿಂದಲೇ ಇದನ್ನು ಹಾಡುವ, ವಾಚನ ಮಾಡುವ ಅರೆ-ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳು ಉದ್ಭವಿಸಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಪುರಾಣ ಎಂಬ ಶಬ್ದವೇ 'ಹಾಡುವ ಶಾಸ್ತ್ರ' ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಸೂಚಿಸುವುದನ್ನೂ, ರಾಮಾಯಣವನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಕುಶ-ಲವರೇ ಮುಂದೆ ನಟರಿಗೆ 'ಕುಶೀಲವ' ಎಂಬ ಹೆಸರು ಬರಲಿಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು ಎಂಬುದನ್ನೂ, ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ಕರ್ತೃ ಮತ್ತು ವಾಚಕನಾದ ಸೂತನೇ ಮುಂದೆ ಸೂತ್ರಧಾರನೆಂಬ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಮೂಲವಾಗಿರಬಹುದೆಂಬುದನ್ನೂ, ಪುರಾಣಗಳನ್ನು, ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಆಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಜಾತ್ರೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡಿತೋರಿಸುವ ಹರಿಕಥೆಯಂತಹ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದವೆಂಬುದನ್ನು- ಹಲವು ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಪುರಾವೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಗುರುತಿಸಿ ಕಾಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ಈ ಅವಧಿ (ಕ್ರಿ.ಪೂ.ಹತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಕ್ರಿ.ಪೂ. ನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದವರೆಗಿನ ಅವಧಿ)ಯಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯೆಂಬ ಸಂಘಟನೆ ಇನ್ನೂ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ ಪ್ರಯೋಗ, ಪ್ರದರ್ಶನದ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.[೧೧]

ಕೆ.ವಿ. ಅಕ್ಷರ ಅವರು ಗುರುತಿಸುವ ಈ ಪ್ರಯೋಗ-ಪ್ರದರ್ಶನದ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನದ ಮೂಲಾಂಶಗಳು ಎನ್ನಬಹುದಷ್ಟೆ. ಕ್ರಿ.ಪೂ. ೨೫೦೦ ವರ್ಷಗಳಿಗೂ ಹಿಂದಿನ ಸಿಂಧೂ ನಾಗರಿಕತೆಗೆ ಸೇರಿದ ನರ್ತಕಿಯದು ಎನ್ನಲಾದ ಕಿರುಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿ, ನಾಟ್ಯಕಲೆಯ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯನ್ನು ಮತ್ತಷ್ಟು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಇನ್ನು ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಕೇವಲ ಊಹೆಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತವಷ್ಟೆ; ತರ್ಕಕ್ಕೆ ನಿಲುಕುವುದಿಲ್ಲ.

ಭಾರತದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ತಾತ್ತ್ವಿಕವಾಗಿ ತಳಹದಿಯನ್ನೊದಗಿಸಿ, 'ರಂಗಪರಂಪರೆಯ ವಿಶ್ವಕೋಶ' ಎನಿಸಿರುವ ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವಂತೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮವನ್ನು ದೈವೀ ಮೂಲಗಳಿಗೆ ತೆಗೆದೊಯ್ಯುತ್ತದೆ. ಬಹುಶಃ ತನ್ನ ಕೃತಿಗೆ ದೈವಿಕ ಅಧಿಕೃತತೆ, ವೇದಗಳ ವೈದಿಕ ಮಹತ್ವ, ಶಾಸ್ತ್ರದ ಖಚಿತತೆ ಮತ್ತು ಪವಿತ್ರತೆಯ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಭರತನು ಈ ಬಗೆಯ ತಂತ್ರ ಹೂಡಿರಲೂಬಹುದು. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೊದಲ ಅಧ್ಯಾಯವಾದ 'ನಾಟ್ಯೋತ್ಪತ್ತಿ'ಯು ಆರಂಭವಾಗುವುದೇ ಇಂಥ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರ ಕಥೆಯೊಂದರ ಮೂಲಕ:

'ಕೃತಯುಗ ಮುಗಿದು ವೈವಸ್ವತ ಮನ್ವಂತರದ ತ್ರೇತಾಯುಗ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಮಧ್ಯಂತರದಲ್ಲಿ ಜನತೆಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮ್ಯ (ಅಸಭ್ಯ) ನೀತಿ ತಲೆದೋರಿತು. ಕಾಮ-ಲೋಭಗಳು ಜಾಗೃತವಾದವು, ಈರ್ಷ್ಯಾ-ಕ್ರೋಧಾದಿಗಳಿಂದಾಗಿ ಜನತೆಗೆ ಸುಖ-ದುಃಖಗಳೆರಡೂ ಸಂಭವಿಸಿದವು. ದೇವ-ದಾನವ-ಗಂಧರ್ವ-ಯಕ್ಷ-ರಾಕ್ಷಸ-ಉರಗಗಳು

ಜಂಬೂದ್ವೀಪವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿದವು. ಜನರು ರಾಜರನ್ನು ನಿಯಮಿಸಿಕೊಂಡರು. ಆಗ ಇಂದ್ರನನ್ನು ಮುಂದೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ದೇವತೆಗಳು ಬ್ರಹ್ಮನ ಹತ್ತಿರ ಬಂದು, ವೇದಗಳು ಶೂದ್ರ ಜಾತಿಗಳಿಗೆ ನಿಷಿದ್ಧವಾದುದರಿಂದ ಎಲ್ಲ ಜಾತಿ (ವರ್ಣ)ಗಳಿಗೂ ಲಭ್ಯವಾಗಬಹುದಾದ ಒಂದು ಐದನೆಯ ವೇದವನ್ನು ರಚಿಸು, ಕೇಳಲು, ನೋಡಲು ರಂಜಿತವಾಗುವಂತಹದಿರಬೇಕು- ಎಂದು ಕೇಳಿದರು.

ಸರ್ವಜ್ಞನಾದ ಬ್ರಹ್ಮನು ಋಗ್ವೇದದಿಂದ ಪಾಠ (ಸಾಹಿತ್ಯಭಾಗ)ವನ್ನೂ, ಸಾಮವೇದದಿಂದ ಗೀತವನ್ನೂ, ಯಜುರ್ವೇದದಿಂದ ಅಭಿನಯವನ್ನೂ, ಅಥರ್ವಣವೇದದಿಂದ ರಸವನ್ನೂ- ಹೀಗೆ ನಾಲ್ಕೂ ವೇದಗಳಿಂದ ಆಯ್ದುಕೊಂಡು, ಉಪವೇದಗಳ ಸಹಿತವಾಗಿ ನಾಟ್ಯವೇದವನ್ನು ರಚಿಸಿದನು.

ಬ್ರಹ್ಮನಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ನಾಟ್ಯವೇದವನ್ನು ಮುಂದೆ ಇಂದ್ರನ ಸೂಚನೆಯಂತೆ ಇಂದ್ರಧ್ವಜೋತ್ಸವದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಭರತನು ತನ್ನ ನೂರು ಮಕ್ಕಳು ಮತ್ತು ಅಪ್ಸರೆಯರೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದನು. ದೇವತೆಗಳು ದೈತ್ಯರನ್ನು ಸೋಲಿಸಿದ್ದೇ ಆ ನಾಟ್ಯದ ವಸ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅದರ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಆರಂಭಿಸುತ್ತಿದ್ದಂತೆಯೇ ರಾಕ್ಷಸರು ರೇಗಿ ಗದ್ದಲ ಮಾಡಿದರು. ಇಂದ್ರನು ತನ್ನ ಧ್ವಜದ ಕೋಲನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಅವರೆಲ್ಲರನ್ನೂ ಹೊಡೆದು ಓಡಿಸಿದನು. ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಹೀಗೆ ಗದ್ದಲವಾಗಬಾರದೆಂದು ಬ್ರಹ್ಮನು ನಾಟ್ಯಮಂದಿರವನ್ನು ಕಟ್ಟುವಂತೆ ವಿಶ್ವಕರ್ಮನಿಗೆ ಸೂಚಿಸಿದನು'.[೧೨]

-ಹೀಗೆ ಮುಂದುವರೆಯುವ ಕಥೆಯು ರೋಚಕ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಕಥೆಯೆನ್ನಿಸಿದರೂ, ಈ ಕಥೆಯ ಮೂಲಕವೇ ನಾಟ್ಯ-ನಾಟಕಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಭರತನು ಬೀಜರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಅಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲದೆ, ಇದುವರೆಗಿನ ಚರ್ಚೆಯು ಸುದೀರ್ಘ ವಿವರಣೆ-ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯೆನಿಸಿದರೂ, ಅಸ್ಪಷ್ಟ ವಿವರಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುವ ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕ್ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳೊಳಗಿನ ವಿವಿಧ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಲು ಇಂಥ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಅಗತ್ಯವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಯುರೋಪಿನ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಮೂಲಸ್ಫೂರ್ತಿಯಾಗಿದ್ದು; ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿ ತಾಯಿಬೇರೆನಿಸಿದೆ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಆಗಿರುವ ಈ ಎರಡೂ ರಂಗಪರಂಪರೆಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಗಾಢವಾದುದು ಮತ್ತು ಅಧ್ಯಯನ ಯೋಗ್ಯವಾದುದು. ಹಾಗಾಗಿ, ಈ ಸಾಹಿತ್ಯ-ರಂಗಪರಂಪರೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕ, ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ, ರಂಗರೂಪ ಮತ್ತು ರಂಗಪ್ರಯೋಗ- ಈ ಪರಿಭಾಷೆ/ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳ ನಡುವಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

೩. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕ:

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಮತ್ತು ಇತರೆ ಮೂಲಗನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಗ್ರೀಕ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕವು ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಭಾವಗೀತೆಗಳಂತೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವಷ್ಟೆ. ಆದರೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಭಾವಗೀತೆಗಳು ವಾಚನರೂಪದ ಶ್ರವ್ಯ ಕಲೆಗಳೆನ್ನಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಮತ್ತು ನಾಟಕವು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಡುವ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯೆನಿಸಿತ್ತು. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವಾಗಿದ್ದರೂ, ನಾಟಕವು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತರೆ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠವೆನ್ನಿಸಿಕೊಂಡು, ವಿವಿಧ ಛಂದಸ್ಸುಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು, ವಿವಿಧ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು, ಕಲೆಗಳನ್ನು, ಭಿನ್ನಬಗೆಯ ರಂಗತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯ ಕಲೆಯೆನಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಶ್ರೇಷ್ಠತೆ ಮತ್ತು ಜನಪ್ರಿಯತೆ-ಎರಡನ್ನೂ ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಸಾಹಿತ್ಯವೆಂದರೆ ನಾಟಕ, ನಾಟಕವೆಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಎನ್ನುವ ಹಂತಕ್ಕೆ ಬೆಳೆದುನಿಂತಿತ್ತು. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರವೇ ಹೆಚ್ಚು ಚರ್ಚೆಗೊಳಗಾಗಿರುವುದನ್ನು ಮತ್ತು ಆ ಪ್ರಕಾರದ ಬಗೆಗಿನ ಆತನ ಒಲವು ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ- ಈ ಅಂಶ ಇನ್ನಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿಯೂ ಅಷ್ಟೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳ ಹಾಗೆ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರು ಅಸಂಖ್ಯ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡುವ ಹಾಗೆ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟ ದಾಖಲೆಗಳಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾಟಕವೇ ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯ ಕಲಾಪ್ರಕಾರವೆನ್ನಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಸಂಸ್ಕೃತ ಅಲಂಕಾರಿಕರು- ಈ ಮೊದಲೇ ಸೂಚಿಸಿರುವಂತೆ- ಒಟ್ಟು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು 'ಶ್ರವ್ಯ' ಮತ್ತು 'ದೃಶ್ಯ' ಎಂದು ವರ್ಗೀಕರಿಸಿ, ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಅಡಿಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿದ್ದರು. ಅವರ ಪಾಲಿಗೆ ನಾಟಕವೂ ಕೂಡ 'ದೃಶ್ಯಕಾವ್ಯ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದ 'ನೋಡುವ ಕಾವ್ಯ'ವಾಗಿತ್ತು. ನಾಟಕಕಾರನೂ ಕವಿಯೆನಿಸಿದ್ದನು. ನಾಟ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿ ಅಭಿನಯ ಕೌಶಲ್ಯಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು 'ರಸಸಿದ್ಧಾಂತ'ವನ್ನು ಮಂಡಿಸಿರುವುದೂ ಕೂಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ.

ಆದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಕಥಾವಸ್ತು, ಅದನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಲುಪಿಸುತ್ತಿದ್ದ ವಿಧಾನ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೇಲೆ ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಪರಿಣಾಮ- ಇವೇ ಮುಂತಾದವುಗಳಲ್ಲಿನ ಭಿನ್ನತೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಅವು ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ. ಗ್ರೀಕರ ಪ್ರಕಾರ ದುರಂತ, ಹಾಸ್ಯ, ವಿಡಂಬನಾತ್ಮಕ ಎಂದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಬಗೆಗಳಿದ್ದರೆ, ಸಂಸ್ಕೃತದ ಅಲಂಕಾರಿಕರು 'ನಾಟಕ'ವನ್ನು ದಶರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದರು. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಭರತನು ಪಟ್ಟಿಮಾಡಿರುವ ಹತ್ತು

ರೂಪಕಗಳು : ನಾಟಕ, ಪ್ರಕರಣ, ಭಾಣ, ಪ್ರಹಸನ, ಡಿಮ, ವ್ಯಾಯೋಗ, ಸಮವಕಾರ, ವೀಥೀ, ಅಂಕ ಮತ್ತು ಈಹಾಮೃಗ. 'ಸಾಹಿತ್ಯದರ್ಪಣ'ವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಎ.ಆರ್.ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ದಶರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದಾದ 'ನಾಟಕ'ದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ:

ನಾಟಕ– ಇದರ ವಸ್ತು ಪ್ರಖ್ಯಾತ; ವೃದ್ಧಿ, ವಿಲಾಸ, ಸುಖ, ದುಃಖಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಐದು ಸಂಧಿಗಳು; ಐದರಿಂದ ಹತ್ತು ಅಂಕಗಳು; ನಾಯಕನು ಧೀರೋದತ್ತ, ರಾಜರ್ಷಿ, ದಿವ್ಯ ಅಥವಾ ದಿವ್ಯಾದಿವ್ಯ. ರಸಗಳು ಹಲವು: ಆದರೆ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರವಾಗಲಿ ವೀರವಾಗಲಿ ಪ್ರಧಾನ; ಮಿಕ್ಕವು ಅದಕ್ಕೆ ಅಂಗ...
ಇದು ನಾನಾ ಸಂವಿಧಾನಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ ನಾಯಕ, ಅವನ ಪತ್ನಿ, ಮಂತ್ರಿ ಮುಂತಾದವರ ರಸವತ್ತಾದ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ...
ಮಾತೂ ಅರ್ಥವೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ, ಗದ್ಯವಾಕ್ಯಗಳು ಚಿಕ್ಕಚಿಕ್ಕವಾಗಿ, ಪದ್ಯಗಳು ಮಿತವಾಗಿ ಇರುತ್ತವೆ...
ನಾಟಕವು ಪ್ರಕೃತಿ ; ಮಿಕ್ಕ ರೂಪಕಗಳೆಲ್ಲವೂ ಇದರ 'ವಿಕೃತಿ'ಗಳು.[೧೩]

–ಹೀಗೆ ಸಾಗುತ್ತ ಉಳಿದ ರೂಪಕಗಳ ಕಡೆಗೆ ವಿವರಣೆ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತದೆ. ಕ್ರಿ.ಶ. ಹತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಧನಂಜಯನು ತನ್ನ 'ದಶರೂಪಕ' ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಮೇಲೆ ಸೂಚಿಸಿದ ಹತ್ತು ರೂಪಕಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಹದಿನೆಂಟು ಉಪರೂಪಕಗಳನ್ನು ಪಟ್ಟಿಮಾಡಿ ವಿವರಣೆ ನೀಡುತ್ತಾನೆ.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಲಕ್ಷಣಗಳು, ನಾಟಕದೊಳಗಿನ ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳು, ನಾಟಕದ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ಮನೋಧರ್ಮ ಮುಂತಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿದ್ದರೂ, ಗ್ರೀಕ್ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಕಾರರು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಇತರೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಂದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ರಚಿಸಿರುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಂತೂ ಸಾಮ್ಯತೆಯಿದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ಪುರಾಣಗಳು, ಹೋಮರನ ಇಲಿಯಡ್ ಒಡಿಸ್ಸಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ಮತ್ತು ಗ್ರೀಕ್‌ವೀರರ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳು ರಚನೆಯಾಗಿದ್ದರೆ, ರಾಮಾಯಣ–ಮಹಾಭಾರತದಂಥ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಪ್ರಚಲಿತ ಭಾರತೀಯ ಪುರಾಣೇತಿಹಾಸಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು ರಚನೆಯಾಗಿರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳನ್ನೂ ಪುರಾಣಗಳನ್ನೂ ಮತ್ತು ಇತಿಹಾಸಗಳನ್ನು ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸಿರುವ ಆವತ್ತಿನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೂ, ಇಂದು ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿಗಳ ರಂಗರೂಪ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಇಂದಿಗೂ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವ ಪ್ರಾಚೀನ ನಾಟಕಕೃತಿಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಆವತ್ತಿನ ಗ್ರೀಕ್ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು ಮಹಾಕಾವ್ಯ–ಪುರಾಣಗಳ ಆಯ್ದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ

ರಂಗರೂಪಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿರುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಮೂಲಕೃತಿಗಳಿಂದ ಈ ರಂಗರೂಪ ಅಥವಾ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳು ಎಷ್ಟು ಅಂತರವನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡಿವೆಯೆಂದರೆ, ನಾಟಕಗಳ ಓದುಗ ಅಥವಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಮೂಲಕೃತಿಯೊಳಗಿನ ಅಂಶಗಳನ್ನೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹುಡುಕುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ರಂಗರೂಪವೂ ಹೊಸಕೃತಿಯೆಂದೇ ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟು, ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ನಾಟಕಕೃತಿಯನ್ನು ಸಿದ್ಧಗೊಳಿಸುವ ನಾಟಕಕಾರನ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿತ್ತು. ಹಾಗಾಗಿ, ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕ್ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ನಾಟಕೇತರ ಕೃತಿಗಳ ರಂಗರೂಪ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು 'ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿಗಳ ಆಂಶಿಕ ರಂಗರೂಪ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ' ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು.

೪. ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ:

'ನಾಟಕ' ಮತ್ತು 'ರಂಗಭೂಮಿ' ಈ ಎರಡೂ ಶಬ್ದಗಳು ಎಷ್ಟೋ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸಲ್ಪಡುತ್ತಿವೆ: ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ/ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ, ಜಾನಪದ ನಾಟಕ/ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದು ಮುಂತಾಗಿ.[೧೪] ಒಟ್ಟು ಕ್ಷೇತ್ರ ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ ವೈಶಾಲ್ಯತೆಯನ್ನು ಆರೋಪಿಸಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಈ ಎರಡು ಶಬ್ದಗಳ ಅರ್ಥಸ್ಪಷ್ಟತೆಯಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಗೊಂದಲವೇರ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ 'ಕೃತಿರೂಪ'ದಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ನಾಟಕವೆಂತಲೂ ಅದು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಡುವ 'ಸ್ಥಳ'ವನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯೆಂತಲೂ ತುಂಬ ಸರಳ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಅವುಗಳ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿನ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆಯನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಈ ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿರುವಂತೆ, ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಎರಡು ರೂಪಗಳಿರುತ್ತವೆ: ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ ಮತ್ತು ರಂಗಕೃತಿ ಎಂದು. ಇವನ್ನು ಭಾಷಾಕೃತಿ ಮತ್ತು ರಂಗನಿರ್ಮಿತಿ ಎಂತಲೂ ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಲೇಖಕನೊಬ್ಬ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ರಚಿಸುವುದು ಲಿಖಿತರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದರೆ, ನಿರ್ದೇಶಕನು ಅದನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು ರಂಗರೂಪವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದರ ಮಾಧ್ಯಮ ಭಾಷೆ. ಇನ್ನೊಂದರದ್ದು ಅಭಿನಯ. ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಭಾಷಾ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯರೂಪದಲ್ಲಿರುವ ರಂಗಕೃತಿ– ಇವೆರಡೂ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಪೂರಕವೇ? ಅಥವಾ ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದರ ಅವಲಂಬನವೇ? ಅಥವಾ ಅವೆರಡೂ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಬಿನ್ನ ಕೃತಿಗಳೇ? ಎಂಬ ಹಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿದ್ದು, ಈ ಬಗ್ಗೆ ಖಚಿತ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಬರಲಾಗಿಲ್ಲ.

'ನಾಟಕವು ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಹೌದು, ರಂಗಕಲೆಯೂ ಹೌದು. ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವೇ ಹೊರತು ತೊಡಕಲ್ಲ' ಎಂದು ರೇಮಂಡ್ ವಿಲಿಯಮ್ಸ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಲಿಖಿತರೂಪದಲ್ಲಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯೇ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುವ

ರಂಗಕೃತಿಯಾಗುತ್ತದೆ; ರಂಗಕೃತಿಗೆ ಆಕರಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುವುದು ಲಿಖಿತರೂಪದ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿ; ಹಾಗೆಯೇ ಲಿಖಿತರೂಪದ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗೆ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವುದು ರಂಗಕೃತಿ ಎಂಬ ನಿಲುವು ಈತನದು. ಆದರೆ ಅಲಾರ್ಡೈಸ್ ನಿಕೋಲ್ ರೇಮಂಡ್ ವಿಲಿಯಮ್ಸ್‌ಗಿಂತ ಸ್ವಲ್ಪ ಭಿನ್ನವಾದ ನಿಲುವು ತಳೆಯುತ್ತಾನೆ. 'ಲಿಖಿತಕೃತಿ ಮತ್ತು ರಂಗಕೃತಿಗಳು ಒಂದೇ ಅಲ್ಲ. ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ನಿಕಟವಾದ ಸಂಬಂಧವಿದ್ದರೂ ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಸರಹದ್ದುಗಳಿವೆ. ಲಿಖಿತ ಕೃತಿಯ ಎಲ್ಲೆಯನ್ನು ದಾಟಿ ರಂಗಕೃತಿ ಚಾಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ರಂಗಕೃತಿಯ ಎಲ್ಲೆಯನ್ನು ದಾಟಿ ಲಿಖಿತಕೃತಿ ಚಾಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ' ಎನ್ನುತ್ತಾನವನು. ಈ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಲಿಖಿತಕೃತಿ ಮತ್ತು ರಂಗಕೃತಿಗಳ ನಡುವೆ 'ನಿಕಟಸಂಬಂಧ'ವಿದ್ದರೂ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದರ ಎಲ್ಲೆಯನ್ನು ದಾಟುತ್ತಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಸೂಚನೆಯಿದೆ.

'ನಾಟಕ-ಹಾಗಂದರೇನು?' ಎಂಬ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಕೆ.ವಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರು ನಾಟಕದ ಈ ಎರಡು ರೂಪಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತ, ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿ ಮತ್ತು ರಂಗಕೃತಿ- ಇವೆರಡೂ ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಲ್ಲ. ಇವೆರಡೂ ಸರ್ವಸ್ವತಂತ್ರ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಲಿಖಿತರೂಪದ ನಾಟಕವನ್ನು 'ಸಾಹಿತ್ಯನಾಟಕ' ಎನ್ನುವ ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರು, ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯನಾಟಕವನ್ನು ಭಾಷಾ ಮಾಧ್ಯಮದ ಇತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವ ನಿಕಷದಲ್ಲೇ ವಿಮರ್ಶಿಸಬೇಕು. ಅವುಗಳ ರಂಗಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಿ, ಅದರ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಯಾವುದೇ ರಿಯಾಯಿತಿ ತೋರಿಸುವುದಾಗಲೀ ಯಾವುದೇ ಹೆಚ್ಚಿನ ಗುಣ ಕೊಡುವುದಾಗಲಿ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆಯೇ, 'ಅಭಿನಯ'ವನ್ನು ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ರಂಗಕೃತಿಯನ್ನು ಅಭಿನಯ ಮಾಧ್ಯಮದ ಏಕೈಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದಲೇ ವಿಮರ್ಶಿಸಬೇಕು. ರಂಗಕೃತಿ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಬೇರೆಯೇ. ಒಂದೊಂದು ಪ್ರಯೋಗವೂ ಒಂದೊಂದು ಬೇರೆಯೇ ಕಲಾಕೃತಿ- ಎಂಬುದು ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರ ವಾದ.[೧೫]

ಇಡೀ ಲೇಖನದುದ್ದಕ್ಕೂ ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರು ನಾಟಕದ ಈ ಎರಡು ರೂಪಗಳನ್ನು (ಅಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯರೂಪ ಮತ್ತು ರಂಗರೂಪವನ್ನು) ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಯೇ ನೋಡಬೇಕೆಂದು ತಮ್ಮ ವಾದವನ್ನು ಮಂಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಾಹಿತಿಯೊಬ್ಬ ಲೋಕದ ಬದುಕನ್ನು ತನ್ನ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ 'ನಿರ್ಮಾಣದ್ರವ್ಯ'ವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಂತೆ, ರಂಗಕಲಾವಿದನು ಸಾಹಿತ್ಯನಾಟಕದಿಂದ ತನ್ನ 'ನಿರ್ಮಾಣದ್ರವ್ಯ'ಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ- ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದಲ್ಲವೆ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಮುಂದಿಡುವ ಹಂತಕ್ಕೆ ಇವರ ವಾದ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೂ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಅನುಮಾನದ ಸುಳಿ ಅವರ ಪ್ರಶ್ನೆಯ ಹಿಂದೆ ಉಳಿದುಬಿಡುತ್ತದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯನ್ನು ರಚಿಸುವ ನಾಟಕಕಾರನಷ್ಟೇ ರಂಗಕೃತಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ನಿರ್ದೇಶಕನೂ ಸೃಜನಶೀಲವಾಗಿರಬಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಒಪ್ಪಬಹುದು. ಆದರೆ ನಾಟಕಕಾರನ ಅನುಭವದ ಧ್ವನಿಗೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶಕನು ನಾಟಕವನ್ನು ಆಡಿಸಬಹುದೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿಯೇ ನಮ್ಮೆದುರಿಗೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರು ಮಂಡಿಸಿರುವ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಈ ವಿಚಾರಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವ ಅನುಮಾನಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡೇ, ತಮ್ಮ ಲೇಖನದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುವ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ:

೧. ಇವತ್ತು 'ನಾಟಕ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಎರಡು ಅರ್ಥಗಳಿವೆ– ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿ ಮತ್ತು ರಂಗನಿರ್ಮಿತಿ. ಒಂದರದು ಮಾಧ್ಯಮ ಭಾಷೆ, ಇನ್ನೊಂದರದ್ದು ಅಭಿನಯ; ಒಂದು ದೇಶಸ್ಥ ಇನ್ನೊಂದು ಕಾಲಸ್ಥ– ಹೀಗಾಗಿ ಇವು ಬೇರೆ ಬೇರೆ. ಇವುಗಳ ವಿಮರ್ಶೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿಯೇ ನಡೆಯಬೇಕು. ರಂಗನಿರ್ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಪ್ರಯೋಗವೂ ಒಂದೊಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಕೃತಿ; ವಿಮರ್ಶೆ ಕೂಡ ಒಂದೊಂದು ಪ್ರಯೋಗವನ್ನೇ ಲಕ್ಷಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

೨. ಸಾಹಿತ್ಯನಾಟಕ ರಂಗಯೋಗ್ಯವಾಗಿರಬೇಕು ಅಥವಾ ರಂಗನಿರ್ಮಿತಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರಬೇಕು – ಎಂಬ ನಿಯತವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಈ ಪರಸ್ಪರ ಒದಗುವಂಥ ಯೋಗ್ಯತೆ ಆಯಾ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಕಲಾತ್ಮಕತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ಅಪ್ರಸ್ತುತ.

೩. ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯನ್ನು ರಂಗನಿರ್ಮಿತಿಗೆ ಆಧಾರವಾಗಿ ಎತ್ತಿಕೊಂಡರೆ ಅದನ್ನು ಒಂದು ಪರಿಕರ ದ್ರವ್ಯವಾಗಿ ಕೊಳ್ಳುವುದಷ್ಟೇ. ಹಾಗೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡಾಗ ಅದು ಮೂಲದ ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗಿ, ಅದೇ ಘಟಕವಾಗಿ ಉಳಿದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಮೂಲಘಟಕ ಛಿದ್ರಗೊಂಡು ಬೇರೆ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಪುನಃಸ್ಸಂಘಟಿತವಾಗಿ ಬೇರೆ ಕಲಾಕೃತಿಯೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿ ಕೂಡ, ರಂಗತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡರೂ ಅದು ತಂತ್ರ ಮಾತ್ರವಾಗಿರುತ್ತದಲ್ಲದೆ, ತನ್ನ ಸಾರ್ಥಕ್ಯಕ್ಕೆ ಆ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಹಾರೈಸುವಂಥ ಅಪೂರ್ಣ ಕೃತಿಯಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ.[೧೬]

ಸಾಹಿತ್ಯನಾಟಕವು ಕಥೆ, ಕಾವ್ಯ, ಕಾದಂಬರಿಯ ಹಾಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರ. ಅದು ರಂಗಪ್ರಯೋಗದ ಸಿದ್ಧಕೃತಿಯಾಗಿರಬೇಕಿಲ್ಲ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಶ್ರೇಷ್ಠಕೃತಿಯೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ರಂಗಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಉತ್ತಮ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಗುಣಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರೆ ಸಾಕು. ಇಂತಹ ಕೃತಿಗಳನ್ನು

ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸಿ, ಅದನ್ನು ಶ್ರೇಷ್ಠ ರಂಗಕೃತಿಯನ್ನಾಗಿಸುವುದು ನಿರ್ದೇಶಕನ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯಷ್ಟೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ– ಅಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿಗಳ ರಂಗರೂಪ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ– ಮುಂದೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಚರ್ಚೆ ನಡೆಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

'ರಂಗಭೂಮಿ' ಅಥವಾ 'ರಂಗಸ್ಥಲ' ಎಂಬ ಪದಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿರುವ ಎರಡು ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತ ಶ್ರೀರಂಗರು, 'ರಂಗ' ಎಂದಾಗ 'ರಂಜನೆ', ಹಾಗೂ 'ಭೂಮಿ' ಅಥವಾ 'ಸ್ಥಲ' ಎಂದಾಗ ಈ ರಂಜನೆಯ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸ್ಥಳ ಅಥವಾ ಪರಿಸರ ಎಂದು ವಿವರಣೆ ನೀಡುತ್ತಾರೆ.

ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ 'ರಂಗಮಂದಿರ' ಎಂಬ 'ಸಂಕುಚಿತ' ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯೆಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಲಾಗುವುದು. ರಂಗಮಂದಿರದ ಸ್ವರೂಪವೇ ನೇರವಾಗಿ ನಾಟಕವನ್ನು (ರಂಗನಿರ್ಮಿತಿಯನ್ನು) ಪ್ರಭಾವಿಸುತ್ತದೆಯಾದ್ದರಿಂದ ಮೊದಲಿಗೆ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಡುವ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪದ ತಿಳುವಳಿಕೆಯು ಅತಿಮುಖ್ಯ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ರಂಗಮಂದಿರದ ಸ್ವರೂಪವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಜೊತೆಗೆ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವುದರ ಅಥವಾ ನೋಡಿಸುವುದರ ಹಿಂದಿರುವ ರಾಜಕೀಯ/ವೈಚಾರಿಕ ಉದ್ದೇಶಗಳೇನಿರಬಹುದು ಎಂಬುದು ಕೂಡ ಇದರಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ನಿದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ನಗರ ರಾಜ್ಯಗಳು ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗ್ರೀಕ್‌ನಲ್ಲಿ ರಾಜ್ಯವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಕುಲವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳ ನಡುವಿನ ಸಂಘರ್ಷ ತೀವ್ರ ರೂಪದಲ್ಲಿತ್ತು. ರಾಜಕೀಯ ಏಕತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದು ರಾಜ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಅತ್ಯಂತ ತುರ್ತಿನ ಕೆಲಸವಾಗಿತ್ತು. ಗ್ರೀಕ್ ಸಮಾಜದ ಆಂತರಿಕ ಅಸಮತೋಲನಗಳನ್ನು ಶಮನಗೊಳಿಸುವುದು ಕೂಡ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ರಾಜ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಎಲ್ಲ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೂ ಪರಿಹಾರ ನೀಡುವ ಅನುಕೂಲಕರ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಕಂಡದ್ದು– ರಂಗಭೂಮಿ.

ರಂಗ ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಹೇಳುವಂತೆ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಯ ರೂಪದ ಡಯೋನಿಸಸ್ ಉತ್ಸವವನ್ನೇ ಸರ್ಕಾರವು ಧನಸಹಾಯ ಮಾಡಿ ರಂಗಸ್ಪರ್ಧೆಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ರಾಜಕೀಯ 'ಪ್ರಚಾರ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ'ವನ್ನಾಗಿ ಯೋಜಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಇಡೀ ಉತ್ಸವವೇ ಸರ್ಕಾರದಿಂದ ಘೋಷಿತವಾದ, ರಾಜ್ಯವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಆಶೋತ್ತರಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ 'ಸಾಮೂಹಿಕ ಶಿಕ್ಷಣ'ವಾಗಿತ್ತು.[೧೭]

ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದುದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ರಾಜಕೀಯ ಉದ್ದೇಶವಿದ್ದುದರಿಂದಲೇ, ಗುಡ್ಡದ ಇಳಿಜಾರನ್ನು ಕಡಿದು ನಿರ್ಮಿಸಿದಂತಹ ವಿಶಾಲ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡಿದ್ದುದು. ಸುಮಾರು ಇಪ್ಪತ್ತು ಸಾವಿರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳುವಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರವಾದ, ಧ್ವನಿ ಪ್ರತಿಫಲನ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಹೊಂದಿದ್ದ, ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ಅವಶೇಷಗಳು ಅಥೆನ್ಸ್, ಎಪಿಡಾರಸ್, ಒಲಂಪಿಯಾ ಮುಂತಾದ ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ಉಳಿದಿದ್ದು, ನಾಟಕೋತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ಸರ್ವಪ್ರಜೆಗಳೂ ಭಾಗವಹಿಸುವ ಉದ್ದೇಶ ಹೊಂದಿದ್ದುದನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತವೆ.

ಹೀಗೆ ಸಹಸ್ರಾರು ಮಂದಿಗೆ ಕೇಳಿಸುವಂತೆ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕ ಮುಂತಾದ ತಾಂತ್ರಿಕ ಸಾಧನಗಳು ಇಲ್ಲದಿದ್ದುದರಿಂದಲೇ, ಆ ಕಾಲದ ನಾಟಕಕಾರರು ಪಾತ್ರಗಳು ಆಡುವ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ತುಂಬು ಕಂಠದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಕಾಣಿಸುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಮುಖಗಳಿಗೆ ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ಮುಖವಾಡಗಳನ್ನು ಪಾದಗಳಿಗೆ ಎತ್ತರದ ಹಿಮ್ಮಡಿಗಳಿರುವ ಮರದ ಬೂಟುಗಳನ್ನು ತೊಡಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

–ಈ ಎಲ್ಲ ವಿವರಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಪ್ರಭುತ್ವದ ರಾಜಕೀಯ ಉದ್ದೇಶಗಳು 'ನಾಟಕ'ದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೇಗೆ ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತಿದ್ದವು; ಮತ್ತು ರಂಗಮಂದಿರದ ರಚನೆಯು ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಯನ್ನು, ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಯು ಅಭಿನಯದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೂ, ಅಭಿನಯದ ಸ್ವರೂಪವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಹೇಗೆ ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸುತ್ತಿತ್ತು ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

ಜನರನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ತೀವ್ರವಾಗಿ ತಲುಪುವ ಮಾಧ್ಯಮ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ರಂಗಪ್ರಯೋಗದ ಬೆನ್ನಲ್ಲಿಯೂ ಇಂತಹ ಘನವಾದ ರಾಜಕೀಯ ಉದ್ಧೇಶವಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಸುಸ್ಪಷ್ಟ.

ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಮಂದಿರದ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ಹೋಲಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ–ಬಯಲಾಟಗಳು ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಮೈದಾನವನ್ನೇ ವೇದಿಕೆಯನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಅಸಂಖ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮುಂದೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಡುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಇಂದಿಗೂ ಜೀವಂತವಾಗಿದ್ದರೂ, ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿನ ರಂಗಮಂದಿರದ ಕಲ್ಪನೆ ಸಂಕುಚಿತ ಸ್ವರೂಪದ್ದು. "ಆಂಗಿಕಮ್ ಭುವನಮ್ ಯಸ್ಯ, ವಾಚಿಕಮ್ ಸರ್ವವಾಙ್ಮಯಮ್, ಆಹಾರ್ಯಮ್ ಚಂದ್ರತಾರಾದಿ, ತನ್ನುಮಃಸಾತ್ವಿಕಮ್ ಶಿವಮ್"– ನಂದಿಕೇಶ್ವರನ 'ಅಭಿನಯದರ್ಪಣ'ದ ಈ ನಾಂದಿಶ್ಲೋಕವು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದಾದರೂ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯ

ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಗಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಸ್ಪಷ್ಟಚಿತ್ರಣ ಇದರಿಂದ ಪಡೆಯಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ 'ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ'ದ 'ನಾಟ್ಯೋತ್ಪತ್ತಿ' ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರ ಕಥೆಯನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಆರಂಭಕಾಲದ 'ಗ್ರಾಮ್ಯ' ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಬಯಲುಗಳಲ್ಲೇ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಭರತನೂ ಸಹ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ತನ್ನ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಬಯಲಿನಲ್ಲಿಯೇ ನಡೆಸುತ್ತಿರಬೇಕಾದರೆ ರಾಕ್ಷಸರು ತೊಂದರೆ ನೀಡಿದರು. ಇದರಿಂದ ತತ್ತರಿಸಿದ ಭರತನು ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಅರ್ಧಕ್ಕೇ ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಬ್ರಹ್ಮನಿಗೆ ದೂರಿದಾಗ, ವಿಶ್ವಕರ್ಮವನ್ನು ಕರೆಯಿಸಿ ಬ್ರಹ್ಮನು ನಾಟ್ಯ ಮಂಟಪವನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಿಸಿಕೊಟ್ಟನೆಂದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಭರತನು ಹೆಸರಿಸುವ ಮೂರು ಪ್ರಕಾರದ ನಾಟ್ಯ ಮಂಟಪಗಳು: ವಿಕೃಷ್ಟ, ಚತುರಶ್ರ ಮತ್ತು ತ್ರಶ್ಯ. ಈ ಮೂರು ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಜೇಷ್ಠ, ಮಧ್ಯಮ ಮತ್ತು ಕನಿಷ್ಠ ಎಂದು ಮತ್ತೆ ಮೂರು ಮೂರು ಬಗೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ 'ಚತುರಶ್ರ ಮಧ್ಯಮ' ಮಾದರಿಯು ಆದರ್ಶ ನಾಟ್ಯ ಮಂಟಪ.

'ಗ್ರಾಮ್ಯ' ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಿಧಾನವಾಗಿ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಸರಿದು ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಹೇಗೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಸೀಮಿತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವಲಯದೊಳಗೆಯೇ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದುದರ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಸಹ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯಮಂಟಪಗಳಲ್ಲಿಯೋ ರಾಜಾಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿಯೋ ಮೇಲುವರ್ಗ ಮತ್ತು ಪಂಡಿತವಲಯಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ದಕ್ಕುವಂತೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು ಆಡಲ್ಪಡುತ್ತ ಇದ್ದುದರಿಂದ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಇದ್ದ ಅಸಂಖ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವಲಯ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಇದ್ದ ಉಲ್ಲೇಖಗಳು ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು ಬಹುಶಃ ಸಾಹಿತ್ಯ ನಾಟಕಗಳಾಗಿ ಜನಪ್ರಿಯಗೊಂಡಿದ್ದುವೇ ಹೊರತು ರಂಗನಾಟಕಗಳಾಗಿ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ್ದುದು ಕಡಿಮೆಯೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಮಾತು ಯಕ್ಷಗಾನ-ಬಯಲಾಟಗಳಂತಹ ಗ್ರಾಮ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

೫. ರಂಗರೂಪ ಮತ್ತು ರಂಗಪ್ರಯೋಗ:

ರಂಗರೂಪ ಮತ್ತು ರಂಗಪ್ರಯೋಗ- ಈ ಎರಡೂ ಶಬ್ದಗಳು ಬಹಳಷ್ಟು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸಲ್ಪಡುತ್ತಿವೆ. ಹಾಗಿದ್ದರೂ ಇದರಿಂದ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗೊಂದಲವೇರ್ಪಡುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಮೊದಲೇ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿರುವಂತೆ, ರಂಗರೂಪವೆನ್ನುವುದು- ನಾಟಕದ ಎರಡು ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಮೊದಲನೆಯದು ಭಾಷಾ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿ/ಸಾಹಿತ್ಯನಾಟಕ ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುವ

ಲಿಖಿತರೂಪವಾದರೆ, ಮತ್ತೊಂದು ಅಭಿನಯ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿರುವ ರಂಗರೂಪ. ಇದನ್ನು ರಂಗಕೃತಿ ಎಂತಲೂ ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯನಾಟಕವು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುವುದನ್ನು, ಅಂದರೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಡುವುದನ್ನು ರಂಗಪ್ರಯೋಗ ಎನ್ನಬಹುದು. ರಂಗಪ್ರಯೋಗವೆನ್ನುವುದು ಆಗುತ್ತಿರುವಂಥದ್ದು, ಅಂದರೆ ಇದು ವರ್ತಮಾನದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ರಂಗರೂಪವೆನ್ನುವುದು ಆಗಿರುವುದು, ಇದು ಕೂಡ ವರ್ತಮಾನದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಪ್ರಯೋಗದ ಒಟ್ಟು ರೂಪವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಕಾವ್ಯ, ಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿ– ಹೀಗೆ ಇತರೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಸೇರಿದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಒಡೆದು ಪುನಃಸಂಘಟಿಸಿ ರಂಗಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿಗೆ ಒಳಪಡಿಸಿ ಮತ್ತೆ ಒಂದು ರೂಪಕ್ಕೆ ತಂದಲ್ಲಿ– ಅದು ಮೂಲಕೃತಿಯ ರಂಗರೂಪವೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೇ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರೆ– ಅದು ರಂಗಪ್ರಯೋಗವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ವಿವರಣೆ ಕೊಟ್ಟುಕೊಂಡಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಈ ರಂಗರೂಪ ಮತ್ತು ರಂಗಪ್ರಯೋಗ ಎಂಬ ಶಬ್ದಗಳ ನಡುವೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಗೋಚರಿಸುತ್ತವೆ.

ಆದರೂ ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ರಂಗರೂಪ ಮತ್ತು ರಂಗಪ್ರಯೋಗ– ಇವೆರಡೂ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಸಂದಿಗ್ಧತೆಗೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲದಂತೆ ಒಂದೇ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ಕೊನೆ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

೧. ಹೀಗೆ ಕಾವ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ನಿಂದಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಮಾತನಾಡಿದರೂ ಪ್ಲೇಟೋ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಕವಿಮನಸ್ಸಿನ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನಿಯೇ ಆಗಿದ್ದ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ಲೇಟೋ ಬಗ್ಗೆ ವಿಲ್‌ಡ್ಯುರಂಟ್ ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ:

He had knowledge, and he had art ; for once the philosopher and the poet lived in one soul ; and he created for himself a medium of expression in which both beauty and truth might find room and play- the dialogue.

(Will Durant, The Story of Philosophy, p. 13-14)

೨. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಯಲ್ಲಿನ ಅಧ್ಯಾಯ ೫ ಮತ್ತು ಅಧ್ಯಾಯ ೭ನ್ನು ಗಮನಿಸಿ.

೩. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿರಬೇಕಾದ ಮೂರು ಐಕ್ಯಗಳನ್ನು Three Unities ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾನೆ. ಅವು : Unity of action (ಕ್ರಿಯೈಕ್ಯ), Unity of time (ಕಾಲೈಕ್ಯ) ಮತ್ತು Unity of Space (ಸ್ಥಳೈಕ್ಯ).

೪. ನೋಡಿ: *ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ,* ಪು.೩೩

೫. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಪೀಠಿಕೆಯಾಗಿ ಎಸ್.ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಅವರು ಹೇಳಿರುವ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

೬. *ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ,* ಪು.೮೯

೭. ಅದೇ, ಪು.೮೯-೯೦

೮. *ರಂಗಪ್ರಪಂಚ,* ಪು.೨೬

೯. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ರಚನೆಗೂ ಮೊದಲೇ ಜೀವಿಸಿದ್ದ ಅಶ್ವಘೋಷನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿಯೇ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದನೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು.

೧೦. *ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ,* ಪು.೪

೧೧. *ರಂಗಪ್ರಪಂಚ,* ಪು.೫೮,೫೯

೧೨. ಭರತಮುನಿ ವಿರಚಿತ *ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ,* ಪು.೧೯-೨೧

೧೩. *ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ,* ಪು.೩೨

೧೪. ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಕೃತಿ ಮಂಡಿಸುವ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ/ಅಸಂಗತ ರಂಗಭೂಮಿ, ಎಪಿಕ್ ನಾಟಕ/ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂತಲೂ ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ.

೧೫. ಗಮನಿಸಿ: *ಕೆ.ವಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಅವರ ಆಯ್ದ ಬರಹಗಳು,* ಪು.೭೫-೮೯

೧೬. ಅದೇ, ಪು. ೮೮,೮೯

೧೭. ಗಮನಿಸಿ : *ರಂಗಪ್ರಪಂಚ,* ಪು.೩೮,೩೯

೪

ತಾತ್ತ್ವಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ

೧. ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರುವುದರ ಹಿಂದಿರುವ ನಾಟಕಕಾರನ/ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಆಶಯಗಳು

ನಾಟಕೇತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳು ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳುವುದರ ಹಿಂದೆ ಹಲಬಗೆಯ ಆಶಯಗಳು ದುಡಿಯುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಭಾಷೆ: ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಶೈಲಿಯ ಲಿಪಿ ಸಂಕೇತ ಅಥವಾ ಬರಹ; ರಂಗಪ್ರಯೋಗದ ಭಾಷೆ: ಭಾವಗಳ ಅಭಿನಯ. ಹಾಗಿದ್ದಾಗ್ಯೂ, ಕಾವ್ಯ, ಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಮನೋರಂಗದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ನೋಡಬಹುದಾದ ಜಗತ್ತುಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಜಗತ್ತುಗಳು ಕವಿ/ಲೇಖಕನ ಜಗತ್ತುಗಳಾಬಹುದು ಅಥವಾ ಕೃತಿಯ ಓದುಗನ ಜಗತ್ತಾದರೂ ಆಗಬಹುದು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕಾಲ್ಪನಿಕತೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡೂ ಸಹ, ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿಗಳು ಅನುಭವ ಪ್ರಪಂಚವೊಂದನ್ನು ದರ್ಶಿಸುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತವೆ.

ನಾಟಕದೊಳಗೆ ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನ, ಸನ್ನಿವೇಶ ನಿರ್ಮಾಣ, ಘಟನಾವಳಿಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವ ಪಾತ್ರಗಳು ಮೊದಲಾದವು ಹೇಗೆ ಇರುತ್ತವೆಯೋ–ಹಾಗೆಯೇ ಇವೆಲ್ಲವೂ ನಿರೂಪಣೆಯ ಹಂದರದೊಳಗೆ ಕಾವ್ಯ, ಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಕಾವ್ಯ, ಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿಗಳು ನಿರೂಪಣಾ ಪ್ರಧಾನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಾದರೆ, ರಂಗಪ್ರಯೋಗವು ಸಂಭಾಷಣಾ ಪ್ರಧಾನ ಅಭಿನಯರೂಪದ ರಂಗಕಲೆ.

ಹೀಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರದ ನಡುವೆ ಕೆಲವೇ ಕೆಲವು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳೊಂದಿಗೆ ಹಲವು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ಯತೆಗಳಿದ್ದೂ; ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯ–ಕಥೆ–ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸೆಂಬ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ನೋಡುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿದ್ದೂ, ಅವೇ ಕಾವ್ಯ–ಕಥೆ–ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಮತ್ತೆ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಒಳಪಡುವುದರ ಹಿಂದಿರುವ ಬಲವಾದ ಕಾರಣಗಳಾವುವು? ಎಂಬುದು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿರುವ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆ.

ಬಹುಶಃ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ 'ಹೀಗೆಯೇ' ಎಂದು ಖಚಿತವಾಗಿ ಉತ್ತರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಒಟ್ಟು ರಂಗಭೂಮಿಯು ಬೆಳೆದುಬಂದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ, ಅಂಥ

ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳ ಹಿಂದಿರುವ ಪ್ರೇರಣೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ 'ನಾಟಕಕಾರ'ನೇ ನಾಟಕಾಭಿನಯವನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಡುವ ಶಿಕ್ಷಕನಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದ. ಆರಂಭದ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ನಾಟಕಕಾರನನ್ನೇ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಮತ್ತು ನಾಟಕವನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವನ್ನಾಗಿಯೇ ನೋಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಆದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಎಂದಿನಿಂದ 'ನಿರ್ದೇಶಕ'ನೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ರೂಪಗೊಂಡಿತೋ, ನಿರ್ದೇಶಕನು ನಾಟಕವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿಸುವ ರೂಪಿಸುವ ಪಾತ್ರವಾಗಿ ಎಂದಿನಿಂದ ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಹಿಸ ತೊಡಗಿದನೋ ಅಂದಿನಿಂದ 'ಸಾಹಿತ್ಯನಾಟಕಗಳೇ ಬೇರೆ, ರಂಗನಾಟಕಗಳೇ ಬೇರೆ. ಅವೆರಡೂ ಸ್ವಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು' ಎಂಬ ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಯೋಗದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ನೋಡುವ ಕೆಲಸ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಅಲ್ಲದೆ, ೧೯೬೦ರ ದಶಕದಿಂದ 'ಸಾರ್ವಭೌಮ ನಿರ್ದೇಶಕತ್ವ'ದ ಕಲ್ಪನೆಯು ಚಾಲ್ತಿಗೆ ಬಂದು, 'ನಾಟಕಕಾರ' ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಸರಿದು 'ನಿರ್ದೇಶಕ' ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ಬರತೊಡಗಿದ. ಬಹುಶಃ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆದ ಇಂತಹ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಬಹಳಷ್ಟು ನಾಟಕೇತರ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿಗಳು ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದದ್ದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ, ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ, ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ, ಮಕ್ಕಳ ರಂಗಭೂಮಿ– ಹೀಗೆ ಹಲವು ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ದುಡಿದಿರುವ ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತರು ತಮ್ಮ ಸೃಜನಶೀಲ ನಿರ್ದೇಶನದ ಉಜ್ವಲ ಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕೇತರ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನಾಟಕವಾಗಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ಜಿ.ಬಿ.ಜೋಶಿಯವರ 'ಸತ್ತವರ ನೆರಳು' ನಾಟಕದ ರಂಗಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಪುರಂದರದಾಸರ 'ಕೀರ್ತನೆ'ಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡದ್ದು, ಅವರ ಅಂಥ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆ.

ಜೋಶಿಯವರ ಮೂಲನಾಟಕದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಿಂತ ಪುರಂದರದಾಸರ ಕೀರ್ತನೆಗಳು ರಂಗಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವೆನ್ನಿಸಿಕೊಂಡು, ಕಾರಂತರು ನಾಟಕದ ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೇ ಬುಡಮೇಲು ಮಾಡಿದ್ದನ್ನು ರಂಗ ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ದಾಖಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕದ ಒಣ ಗಾಂಭೀರ್ಯತೆಯನ್ನು ಕಳೆದು, ಹಾಡು, ಸಂಗೀತಗಳ ಮೂಲಕ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಉಲ್ಲಾಸದ ಜೀವಂತಿಕೆಯನ್ನು ತುಂಬುವುದು– ಪುರಂದರದಾಸರ ಕೀರ್ತನೆಗಳ

ರಂಗಪ್ರಯೋಗದ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದಂತಹ ಕಾರಂತರ ಪ್ರಧಾನ ಆಶಯವಾಗಿತ್ತು ಎಂದು ರಂಗವಿಮರ್ಶಕರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ.[೧]

ಕಾವ್ಯ-ಕಥೆ-ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಇತರೆ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ವರ್ಗಾಯಿಸಿ ನೋಡುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಮೊದಲಿಗೆ ಆರಂಭವಾದದ್ದು 'ಚಲನಚಿತ್ರ' ಕ್ಷೇತ್ರದ ಮೂಲಕ. ಆನಂತರದಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಸೆಳೆತ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು.

ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಬಹುಪಾಲು ಸೃಜನಶೀಲ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಇತರೆ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಸೇರಿದ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಂಗರೂಪಕ್ಕೆ ತರುವ ಉತ್ಸಾಹವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಿದ್ದು, ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನೂ ನೀಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಇಂಥ ಪ್ರಯತ್ನ/ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಮಗೆದುರಾಗುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿವು :

- ನಾಟಕೇತರ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿಗಳು ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಒಳಪಡುವುದು ಆಯಾ ಕಥೆ-ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಸುಲಭವಾಗಿ ರಂಗರೂಪಕ್ಕೆ ಬಗ್ಗಿ ಬರುತ್ತವೆಯೆಂದೇ?

ಅಥವಾ

- ಸಿದ್ಧ ಸಾಹಿತ್ಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಕಥೆ-ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ರಂಗಕ್ಕೆ ತಂದರೆ ನಿರ್ದೇಶಕ ಹೆಚ್ಚು ಸೃಜನಶೀಲ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಚಲಾಯಿಸಬಹುದು ಎನ್ನುವ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ?

ಅಥವಾ

- ನಿರ್ದೇಶಕನ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಸವಾಲಾಗುವಂಥ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಾಹಿತ್ಯ ನಾಟಕಗಳು ರಚನೆಯಾಗುತ್ತಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ಧೋರಣೆಯೇ?

ಅಥವಾ

- ನಿರ್ದೇಶಕನಾದ ತಾನು ಹೇಳಬೇಕಾದುದನ್ನು ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿಗಳು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ರೂಪಾಂತರ ಹೊಂದಬಲ್ಲ ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನವೊಂದನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆಯೆಂದೇ?

ಅಥವಾ

- ಕಥೆ-ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಮೆಲುದನಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ತಾನು ಇನ್ನಷ್ಟು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದೆಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಈ ಬಗೆಯ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳಾಗುತ್ತಿವೆಯೇ?

ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ನಮ್ಮನ್ನು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಕಾಡುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು ಹಾಗೆ ಕಾಡುವುದರ ಮೂಲಕವೇ ತಮ್ಮೊಳಗಿನ ಉತ್ತರಗಳನ್ನೂ ಹೊಳೆಯಿಸುತ್ತವೆ.

ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇಂದು ಆಗುತ್ತಿರುವ ಅಸಂಖ್ಯ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಷ್ಟು ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತಿಲ್ಲ. ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತಿರುವುದೇನಿದ್ದರೂ ಕಲಾತ್ಮಕತೆ ಮತ್ತು ಜೀವಂತಿಕೆಯ ಸ್ಪರ್ಶವಿಲ್ಲದ ಸಮಸ್ಯೆಯಿಂದ ನರಳುತ್ತಿರುವಂತಹವು. ಹಾಗಾಗಿ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳ ಕೊರತೆಯನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿ ಎದುರಿಸುತ್ತಿದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಕಥೆ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಬೇಕಾದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿದೆ- ಎಂದು ರಂಗನಿರ್ದೇಶಕರಾದ ರಘುನಂದನ್ ಅವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ.[೨] ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ, ನಿರ್ದೇಶಕರ ಅಗತ್ಯಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸುವಂತಹ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗದಿರುವ ಅತಂತ್ರ ಸ್ಥಿತಿಯೇ ನಾಟಕೇತರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು.

ನಮ್ಮ ಸಣ್ಣಕಥೆಯ ರಂಗಪ್ರಯೋಗದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಲಂಕೇಶರು ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದು:

"ನನ್ನ ಮೊದಲನೆ ಕಥಾ ಸಂಕಲನ 'ಕೆರೆಯ ನೀರನು ಕೆರೆಗೆ ಚೆಲ್ಲಿ' ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕದ ಮೊದಲ ಕಥೆಯ (ಕುರುಡು ಕಾಂಚಾಣ) ನಾಟಕೀಕರಣ ಈ ಕಥೆ. ಸುಮಾರು ಎರಡು ವರ್ಷ ನಾಟಕ ಬರೆಯಲಾಗದೆ ಇದ್ದಾಗ ನಮ್ಮ 'ಪ್ರತಿಮಾ ನಾಟಕ ರಂಗ'ದ ಒಂದು ಪ್ರೋಗ್ರಾಂ ಭರ್ತಿ ಮಾಡಲು ಬರೆದದ್ದು; ನನ್ನ ಬೇಸರ ಕಳೆಯಲು ಕೊಂಚ ನೆರವಾದದ್ದು, ೧೯೬೯ರಲ್ಲಿ".

ಲಂಕೇಶರು ತಮ್ಮ ಟಿಪ್ಪಣಿಯಲ್ಲಿ ನೀಡುವ 'ನಾಟಕ ಬರೆಯಲಾಗದೆ ಇದ್ದಾಗ', 'ಪ್ರತಿಮಾ ನಾಟಕ ರಂಗದ ಒಂದು ಪ್ರೋಗ್ರಾಂ ಭರ್ತಿ ಮಾಡಲು', 'ನನ್ನ ಬೇಸರ ಕಳೆಯಲು' – ಎಂಬೀ ಮೂರು ಕಾರಣಗಳನ್ನು ನಾವು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಇವು ನಾಟಕಕಾರನ ನಾಟಕೇತರ ಕೃತಿಗಳ ರಂಗಪ್ರಯೊಗದ ಹಿಂದಿರುವ ಕೆಲವು ಒತ್ತಡಗಳನ್ನು ಆಶಯಗಳನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುತ್ತವೆ.[೩]

೨. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಆಶಯ ಮತ್ತು ರಂಗಕೃತಿಯ ಆಶಯಗಳ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧಾಂತರಗಳು

ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ರಂಗರೂಪದ ನಡುವೆ ಆಶಯಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ಯತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು; ಹಾಗೆಯೇ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನೂ ಕೂಡ ಕಾಣಬಹುದು. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಮುಖ್ಯ ಸಮಸ್ಯೆಯಿರುವುದು ಆಶಯಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ಯತೆಗಳನ್ನಾಗಲಿ ಅಥವಾ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನಾಗಲಿ ಕಾಣುವುದರಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ. ಕೃತಿಯೊಂದರ ಆಶಯವನ್ನು 'ಇದೇ' ಎಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಿ ಅದನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದರ ಮೂಲಕ ಹೇಳುವುದರ ವಿಮರ್ಶೆಯೇ ಸಮಸ್ಯಾತ್ಮಕವಾದುದು.

ಸಿದ್ಧ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸುವಾಗಲೂ ಕೂಡ ಈ ಸಮಸ್ಯೆ ತಪ್ಪಿದ್ದಲ್ಲ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿಯೂ, ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿಯೂ, ನಿರ್ದೇಶಕನೊಬ್ಬ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದಾಗ ಮೂಲ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವು ತನ್ನ ರಂಗಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಅರ್ಥ ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನೇ ಪಡೆದುಕೊಂಡು ಬಿಡುತ್ತದೆ. ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸುವ ರಂಗತಂತ್ರಗಳು ಮೂಲ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಆಶಯವನ್ನು ಬುಡಮೇಲು ಮಾಡುವ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಕ್ರಮವಿದು.

ಕೃತಿಯೊಂದರ ಆಶಯವನ್ನು 'ಹೀಗೆಯೇ' ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಹೇಗೆ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಕಾಡುತ್ತದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ, ರಂಗರೂಪ ವಿಮರ್ಶೆ ಮತ್ತು ರಂಗಪ್ರಯೋಗದ ವಿಮರ್ಶೆ– ಈ ಮೂರೂ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯೊಂದರ ಆಶಯ 'ಹೀಗಿರಬಹುದು' ಅಥವಾ 'ಇದಾಗಿರಬಹುದು' ಎಂದು ಊಹಿಸಿಕೊಂಡು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಇದರ ಜೊತೆಜೊತೆಗೆಯೇ ಕೃತಿಯ ಮೂಲ ಆಶಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಖಚಿತ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ವಿಮರ್ಶೆಗಳೂ ಬರುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಈ ಬಗೆಯ 'ಊಹೆ' ಮತ್ತು 'ಖಚಿತ ಅಭಿಪ್ರಾಯ'ಗಳೆರಡೂ ಕೃತಿಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿದ ನಮ್ಮ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಥಿತಿಗೆ ಹಿಡಿದ ಕನ್ನಡಿಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆಯೇ ಹೊರತು ಅವು ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಮೂಲ ಆಶಯಗಳಿಗೆ ಹಿಡಿದ ಕನ್ನಡಿಗಳಾಗುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಈ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದರ ಆಶಯವನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ವಿವಿಧ ಬಗೆಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕವಿ ಅಥವಾ ಲೇಖಕ ತನ್ನ ಕೃತಿಯ ಆಶಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಿಕೆಗಳನ್ನು ನೀಡುವುದುಂಟು. ಅಥವಾ ತನ್ನ ಕೃತಿಯ ಆಶಯಗಳು ಇಂತಹವು ಎಂದಾದರೂ ನಂಬಿಕೊಂಡಿರುವುದುಂಟು. ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿಯೋ ಅಥವಾ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿಯೋ ಎಷ್ಟೋ ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಕೃತಿಕಾರನ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಅಥವಾ ತಾವು ಕಂಡುಕೊಂಡ ಕೃತಿಯ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಹೇಳುವ–ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಯಾವತ್ತಿಗೂ ಕೃತಿಕಾರನ/ವಿಮರ್ಶಕನ ಈ ಎಲ್ಲ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಆಶಯಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ನಿತ್ಯನೂತನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಂದರ್ಭದಿಂದ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ, ಓದುಗನಿಂದ ಓದುಗನಿಗೆ ಕೃತಿಯ ಓದು ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ನಮಗೆ ತಿಳಿದಿರುವ ವಿಷಯವೇ. ವಾಚಕ ಕೇಂದ್ರಿತ ವಿಮರ್ಶೆ (Readers response theory) ಯು ಈ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶೇಷ ಆಸಕ್ತಿಯಿಂದ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಆಶಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದರಲ್ಲಿಯೇ ಹೀಗೆ ಗೊಂದಲಗಳಿರುವಾಗ, ಆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ರಂಗಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಮೂಲ ಕೃತಿಯ ಆಶಯವು ವ್ಯಕ್ತವಾಗಬೇಕು ಎಂದು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವುದಾದರೂ ಹೇಗೆ? ಚೆಕಾಫ್‌ನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಆತನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ರಂಗಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಕುರಿತು ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

> *ಚೆಕಾವ್‌ನ ಕಥೆ ಇದೆಯಲ್ಲ- ಒಬ್ಬ ಮುಗ್ಧರೈತ, ರೈಲು ರಸ್ತೆಯ ಕಂಬಗಳಿಗೆ ಭದ್ರವಾಗಿ ಹಾಕಿಟ್ಟ ನಟ್‌ನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿಕೊಂಡು ತನ್ನ ಮೀನುಗಾಳದ ದಾರಕ್ಕೆ ಭಾರಕ್ಕಾಗಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಒಯ್ದಿದ್ದ ಕಥೆ- ಈ ಕಥೆಯ ನಾಟಕವನ್ನು ನೀವು ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ ಅಂತ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಿ. ಈ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ್ದಕ್ಕಾಗಿ ರೈತನ ವಿಚಾರಣೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಅವನಿಗೆ ಕಠಿಣ ಶಿಕ್ಷೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಘಟನೆ, ಕೆಲವರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಆಳಕ್ಕೇ ಇಳಿದುಕೊಂಡಿರಬಹುದು. ಉಳಿದ ಬಹುಮಂದಿಗೆ ಇದೊಂದು 'ತಮಾಷೆಯ ಕಥೆ' ಮಾತ್ರ ಆಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಈ ತಮಾಷೆ-ನಗುಗಳ ಹಿಂದಿರುವ ನ್ಯಾಯ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳ ದುರಂತ ಸ್ಥಿತಿ ಅವರಿಗೆ ಕ್ಷಣ ಮಿಂಚುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಈ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಟಿಸಬೇಕಾದ ಕಲಾವಿದ ನಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆತ, ಸ್ವತಃ ಇಡಿಯಾಗಿ ಯೋಚಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅದಕ್ಕೂ ಮುಖ್ಯವೆಂದರೆ, ಲೇಖಕ ಈ ಕಥೆಯನ್ನು ಬರೆಯಲು ಏನು ಕಾರಣವಾಯಿತೋ ಅದರಲ್ಲಿ ಆತ ಬದುಕಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.*[೫]

ಇಂತಹ ಧೋರಣೆಯುಳ್ಳ ನಿರ್ದೇಶಕನಾದ ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿಯು ಲೇಖಕನ ಮೂಲ ಆಶಯವನ್ನು ತನ್ನ ರಂಗಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು ಆಶಿಸಿದನಾದರೂ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಆತನ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳು ಚೆಕಾಫ್‌ನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಂತಿದ್ದವು.

ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಈ ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ, ಕೃತಿಯೊಂದರ ಮೂಲ ಆಶಯವನ್ನು 'ಇದೇ' ಎಂದು ಖಚಿತಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಕಷ್ಟ, ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದು ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳುವಾಗ ಅದು ಅಭಿನಯ, ನಿರ್ದೇಶನ, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ಸಂಗೀತ, ಹಾಡು, ಕುಣಿತ, ವೇಷಭೂಷಣಗಳು ಮತ್ತು ಇತರೆ ರಂಗತಂತ್ರಗಳ ಪರಿಣಾಮದಿಂದ ಬೇರೊಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗಿಯೇ ರೂಪಾಂತರ ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ನಿರ್ದೇಶಕನು ಕೃತಿಯ ಆಶಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಆಗುವ ವ್ಯತ್ಯಯಗಳು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ನಟರು ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವಾಗ ಮಾಡುವ ಬದಲಾವಣೆಗಳು- ಈ ಎರಡೂ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೂಲ ಆಶಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರಯೋಗದ ಆಶಯ ಒಂದೇ ಆಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇಂತಹ ತಿಳುವಳಿಕೆಯ ಕೊರತೆಯಿಂದಲೇ

ಲೇಖಕರಿಗೂ ನಿರ್ದೇಶಕರಿಗೂ ನಡುವೆ ಮೂಲ ನಿಷ್ಠೆ ಮತ್ತು ಆಶಯಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು ಜಗಳಗಳಾಗಿರುವುದು.

ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ ಮತ್ತು ಮೆಯರ್‌ಹಾಲ್ಡ್ ಈ ಇಬ್ಬರು ನಿರ್ದೇಶಕರ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಅಂತಿಮ ಪರಿಣಾಮದ ಬಗ್ಗೆ ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿ ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದು.

ಅವನ (ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿಯ) ಉದ್ದೇಶ 'ಸಾಹಿತ್ಯಕ ರಂಗಭೂಮಿ' (Literary Theatre) ಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದಾಗಿತ್ತು. ನಾಟಕಕಾರನ (ಸಾಹಿತಿಯ) ಎಲ್ಲ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಆಗಿಸುವುದು ಅವನ ಯೋಜನೆಯಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಚೆಕಾಫ್‌ನೇ ಈ ಬಗ್ಗೆ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸಿದ್ದ: 'ನಾನು ಬರೆದಿರುವುದು ವಿನೋದಮಯ ಲಘುನಾಟಕಗಳನ್ನು; ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಂದಿರುವುದು ಭಾವಾತಿರೇಕವುಳ್ಳ (Sentimental) ನಾಟಕಗಳನ್ನು'. ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ ಒಬ್ಬ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಕಲಾವಿದ. ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅವನು 'ತನ್ನ' (his) ಚೆಕಾಫ್‌ನನ್ನು ಆಗಿಸಿದ್ದ; ಚೆಕಾಫ್‌ನ ವಸ್ತುವನ್ನಲ್ಲ– ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ಚೆಕಾಫ್‌ನನ್ನಲ್ಲ.

(ಮತ್ತೊಂದೆಡೆ) ಮೆಯರ್‌ಹಾಲ್ಡ್ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಎದುರಾಗಿ 'ಸ್ವಾಯತ್ತ ರಂಗಭೂಮಿ' (Autanomous Theatre) ಯನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ. ಆದರೆ ಗೊಗೊಲನ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಆಗಿಸಿದ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲೇ ಹೀಗೆ ಗೊಗೊಲನ ಆಶಯಗಳಿಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕೊಟ್ಟ ಬೇರೆ ಉದಾಹರಣೆ ನನಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ.[೬]

ಬದ್ಧತೆ ಮತ್ತು ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಇವೆರಡೂ ಒಟ್ಟೊಟ್ಟಿಗೆ ನಡೆಯುವುದು ಬಹಳ ಅಪರೂಪ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಒಳಗೆಯೇ ಇಂಥ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದು ಕಷ್ಟ. ಲೇಖಕನ ಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ಆತನ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯೇ ಉಲ್ಲಂಘಿಸುತ್ತದೆ ಎಂದ ಮೇಲೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಮೂಲ ಆಶಯಕ್ಕೆ ರಂಗಭೂಮಿ ನಿರ್ದೇಶಕನಾಗಲಿ, ನಟರಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಇವರ ಮೂಲಕ ಸಾಕಾರಗೊಳ್ಳುವ ರಂಗಪ್ರಯೋಗವಾಗಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬದ್ಧವಾಗುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಒಂದು ವೇಳೆ, ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಮೂಲ ಆಶಯಗಳ ಬಗೆಗಿನ ಬದ್ಧತೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟರೆ ಅಂತಹ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳು ಸೃಜನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಅಪಾಯವೇ ಹೆಚ್ಚು.

ಇನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕೆನ್ನುವುದಾದರೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ರಂಗಪ್ರಯೋಗವು ಅವಲಂಬಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೇ, ಅಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಮೂಲ ಆಶಯ ಎಂದು ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು ಭಾವಿಸುತ್ತೇವೆಯೋ ಆ ಮೂಲಕ್ಕೇ

ಬದ್ಧವಾಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಬದ್ಧವಾಗಿರಲೇಬೇಕೆನ್ನುವ ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗುವುದು.

೩. ಓದುವ ಮತ್ತು ನೋಡುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳ ನಡುವಿನ ಅಂತರ-ಸಂಬಂಧಗಳು

ಓದುವ ಮತ್ತು ನೋಡುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು ವಿಶಿಷ್ಟ ಬಗೆಯ ನೋಟಕ್ರಮಗಳಾಗಿದ್ದು, ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ಪರಸ್ಪರ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ. ಹಾಗೆಯೇ, ಆತ್ಯಂತಿಕವಾಗಿ ಇವೆರಡೂ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು ಸಾಮ್ಯತೆಯನ್ನು ಕೂಡ ಹೊಂದಿವೆ. ಸಾಹಿತ್ಯವು ಅಕ್ಷರರೂಪೀ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿಸಿಕೊಂಡರೆ, ರಂಗಭೂಮಿಯು ದೃಶ್ಯರೂಪದ ಭಾವನೆಗಳ 'ಅಭಿನಯ'ವೆಂಬ ಭಾಷೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಸಂವಹನಗೊಳ್ಳುವ ಮಾಧ್ಯಮಗಳೇ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಪ್ರಾಥಮಿಕವಾಗಿ ಈ ಕೃತಿಗಳು (ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿಗಳು ಮತ್ತು ರಂಗಕೃತಿಗಳು) ರಚನೆಯಾಗುವ ಮತ್ತು ಅವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಮೂಲಭೂತ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ತುಂಬ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿಗಳ ರಾಚನಿಕ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ನಾವು ಆಂತರಿಕ ಭಿನ್ನತೆಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಅಂದರೆ ಕಾವ್ಯ, ಸಣ್ಣಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿ– ಇವುಗಳ ರಾಚನಿಕ ಸ್ವರೂಪವು (Structure) ಮೇಲು ನೋಟಕ್ಕೆ ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಇನ್ನೊಂದು ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಕಾಣುವಂತಿದ್ದು; ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿನ ರಾಚನಿಕ ಸ್ವರೂಪದ ಭಿನ್ನತೆ ಹಾಗೆಯೇ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ.

ಈ ಆಂತರಿಕ ರಾಚನಿಕ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿನ ಭಿನ್ನತೆಗಳೇನೇ ಇರಲಿ, ಓದುವ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿಗಳು ಕೇವಲ ಅಕ್ಷರಸ್ಥರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ನಿಲುಕುವಂತಹವು. ಅಲ್ಲದೆ ಇವುಗಳ ಓದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆ ಮತ್ತು ಸ್ಪಷ್ಟತೆಗಳನ್ನು ಮೀರಿದ, ಹಲವು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಗಳನ್ನು ಹೊರಡಿಸುವ ರೀತಿಯದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿಯೊಂದರ ಓದಿನಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ಓದುಗನು ಪಡೆಯುವ ಅನುಭವವೂ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ರಂಗಕೃತಿ ಅಥವಾ ರಂಗಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ನೋಡುವುದರಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಪಡೆಯುವ ಅನುಭವವು ನೋಡುಗನಿಂದ ನೋಡುಗನಿಗೆ ಅಷ್ಟೊಂದು ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅದು ನೋಡುಗರಿಗೆ ಮೂರ್ತರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ದೃಶ್ಯರೂಪಿ ಮಾಧ್ಯಮವಾದ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕಿಲ್ಲದ ಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಮತ್ತು ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆಯಿರುತ್ತದೆ. ('ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ' ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಬಗ್ಗೆ ಮತ್ತಷ್ಟು ಚರ್ಚಿಸಲು ಅವಕಾಶಗಳಿವೆ.)

ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಓದುವಾಗ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಒಳಗಣ್ಣು ಹೆಚ್ಚು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಕೃತಿಗಳೊಳಗಿನ ಅಕ್ಷರಗಳು ಕೇವಲ ಅಕ್ಷರಗಳಾಗಿರದೆ, ಅಲ್ಲೊಂದು ಜಗತ್ತಿನ ನಿರ್ಮಾಣವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಘಟನಾವಳಿಗಳ ವಿವರಗಳು, ಅನುಭವಗಳ ವಿಚಾರಗಳ ಮತ್ತು ಭಾವಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಿರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಭಾಷೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದ್ದು; ಸಂಕೇತ, ಪ್ರತಿಮೆ, ರೂಪಕಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಭಾಷೆಯೊಳಗಿಲ್ಲದ ಈ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳೂ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿಗೆ ಹಲವು ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರ್ತ ರೂಪವನ್ನು ತಂದುಕೊಡಲು ದುಡಿಯುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಓದುಗನು ತನ್ನ ಓದಿನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಓದುವುದನ್ನಷ್ಟೇ ಮಾಡದೆ, ಅಕ್ಷರಗಳೊಳಗಿನ ಜಗತ್ತನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ನೋಡುವ, ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ, ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ, ವಿಚಾರ ಮಾಡುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಕೂಡ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವವರಿಗೆ ಮತ್ತು ಓದುವವರಿಗೆ ಸೃಷ್ಟಿನಿರ್ಮಾಣದ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಅಕ್ಷರ ಜಗತ್ತು ಸುಲಭವಾಗಿ ನಿಲುಕಿದರೂ, ಸೃಜನಶೀಲ ಬರಹ ಮತ್ತು ಆ ಬರಹದ ಸೃಜನಶೀಲ ಓದು ಸುಲಭದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲ. ಇದು ಬರಹಗಾರನ ಮತ್ತು ಓದುನ ಪ್ರತಿಭಾಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ರಂಗಪ್ರಯೋಗದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಮತ್ತು ನೋಡುಗನ ಕೆಲಸವು ಬೇರೆ ರೀತಿಯದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನಿರ್ದೇಶಕನು ಸೂಕ್ತ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ 'ಅಭಿನಯ ಭಾಷೆ'ಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ತೋರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅಂತಹ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡುವಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಿರಬೇಕಾಗುವುದು ನೋಡುಗನ ಹೊರಗಣ್ಣು.

ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಸೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ರಂಗಕೃತಿಯ ಸೃಷ್ಟಿಗಳಲ್ಲಿರುವ ಗಮನಿಸಲೇಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಮುಖ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂದರೆ, ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿಗಳೊಳಗೆ ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನವೊಂದಿದ್ದು, ಘಟನಾವಳಿಗಳ ವಿವರಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುವುದೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅಲ್ಲಿನ ಘಟನೆಗಳು ಚಲನಗತಿಯಲ್ಲಿದ್ದು ಅಕ್ಷರಗಳಲ್ಲಿ ಅಮೂರ್ತವಾಗಿ ಅಡಗಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮುಖ್ಯಗುಣ– ಅದರ ಮೂರ್ತ ರೂಪ. ಅಡಕಗೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಗುಣವಾದರೆ, ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲ್ಪಡುವುದು ರಂಗಪ್ರಯೋಗದ ಗುಣ. ರಂಗಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಘಟನಾವಳಿಗಳ ಚಲನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾದರೂ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ರಂಗಪ್ರಯೋಗವನ್ನೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಯೇ ನೋಡಬಹುದಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿರುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಅನುಭವ ಜಗತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದೊಳಗೆ ಅಮೂರ್ತರೂಪದಲ್ಲಿದ್ದರೆ, ರಂಗಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಮೂರ್ತರೂಪದಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿಗಳು ಲೇಖಕನೊಬ್ಬನ ಅಥವಾ ಕವಿಯೊಬ್ಬನ ಪ್ರತಿಭಾಶಕ್ತಿಯಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದಂತೆ ರಂಗಕೃತಿಗಳು ನಿರ್ದೇಶಕನ ಪ್ರತಿಭಾಶಕ್ತಿಯೊಂದರಿಂದಲೇ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ನಟರು ಮತ್ತು ವಿವಿಧ ರಂಗತಂತ್ರಜ್ಞರನ್ನು ಆತ ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತಾನೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕಕೃತಿಗಳನ್ನು 'ಏಕವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರತಿಭಾಸೃಷ್ಟಿ'ಯೆಂತಲೂ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇವಿಷ್ಟೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅವುಗಳನ್ನು ಓದುವ ಮತ್ತು ನೋಡುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿರುವ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು.

ಆದರೆ ಆತ್ಯಂತಿಕವಾಗಿ ಓದುವ ಮತ್ತು ನೋಡುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು ಒಂದೇ ಆಗಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಓದುವ ಮತ್ತು ನೋಡುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳ ನಡುವೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿರುವಂತೆಯೇ ಸಾಮ್ಯತೆಗಳಿದ್ದಾವೆಂದು ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ನಾವು ಹೇಳಿದ್ದು. ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ, ಕುವೆಂಪು ಅವರು 'ಕಾನೂರು ಹೆಗ್ಗಡತಿ' ಕಾದಂಬರಿಯ 'ಅರಿಕೆ'ಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದು:

> *ಕಾದಂಬರಿ ಕರತಲ ರಂಗಭೂಮಿ: ಅಂಗೈ ಮೇಲಣ ನಾಟಕಶಾಲೆ, ಆದ್ದರಿಂದ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಓದುವ ವಾಚಕರು ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ಆಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಚಕರ ಕಲ್ಪನೆ ಸದಾ ಎಚ್ಚೆತ್ತಿರಬೇಕು. ಅದು ನಿದ್ದೆ ಮಾಡುವುದಿರಲಿ, ತೂಕಡಿಸಿದರೂ ರಸಾಸ್ವಾದನೆಗೆ ಭಂಗ ಬರುತ್ತದೆ. ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ, ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ, ಅವರ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಅವರವರ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯ ವಾಣಿಗಳೊಡನೆ ಆಲಿಸುವಾಗ ವಾಚಕರು ಸಿನಿಮಾ ವಾಕ್ಚಿತ್ರವನ್ನು ತತ್ಪರತೆಯಿಂದ ನೋಡುತ್ತಿರುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಂತಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ಮಾಡದಿದ್ದರೆ ಓದು ಸಾರ್ಥಕವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.*

ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾ, ಓದುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ನೋಡುವುದರಲ್ಲಿ, ನೋಡಿ ಅನುಭವಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಪರ್ಯಾವಸಾನಗೊಳ್ಳಬೇಕೆನ್ನುವ ತಮ್ಮ ಆಶಯವನ್ನು ಕುವೆಂಪು ಅವರು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದರ ಅಂತಿಮ ಉದ್ದೇಶವೇನಿದ್ದರೂ ಓದುಗನ ಅಥವಾ ನೋಡುಗನ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ದಕ್ಕುವುದು ಮತ್ತ ಆ ಮೂಲಕ ಉದ್ದೇಶಿತ 'ದರ್ಶನ'ವನ್ನು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಸುವುದು. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ, ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿಗಳು ಮತ್ತು ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳ ಅಂತಿಮ ಪರಿಣಾಮ ಒಂದೆ ಎನಿಸುತ್ತದೆ.

ಕೃತಿಯೊಂದು ಹೊರಡಿಸುವ ವಿಭಿನ್ನ ಧ್ವನಿಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಮೂಲಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಮೀರುವಲ್ಲಿಯೇ ಕೃತಿಯೊಂದರ ಸೃಜನಶೀಲ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯಿರುವುದು ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ನೆನಪಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ರಂಗಕೃತಿ/ ರಂಗರೂಪ/ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳು ಇದರಿಂದ ಹೊರತಲ್ಲ. 'ರಿಯಲಿಸಂ'ನಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡ ಚಿತ್ರಕಲಾಕೃತಿಗೂ ಕೂಡ ಈ ಮಾತನ್ನು

ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದದಿಂದ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ದೂರ ಸರಿದ ಸಂದರ್ಭವೇ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಐತಿಹಾಸಿಕವಾದುದು. ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಹಾಗೆ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡ ಕ್ರಮವು ಆನಂತರದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳನ್ನು ಕೂಡ ಪ್ರಭಾವಿಸಿಬಿಟ್ಟಿತು. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೆ.ವಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದ್ಧರಿಸುವುದು ಸೂಕ್ತವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

> *ಕೆಮೆರಾದಂಥ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಾಧನವು ಶೋಧವಾಗಿಬಿಟ್ಟ ಮೇಲೆ, ಚಿತ್ರಕಲೆ ನಿರುಪಯುಕ್ತವಾಗಿಬಿಡುವ ಸನ್ನಿವೇಶವುಂಟಾಯ್ತು. ಆಗ, ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ತನ್ನನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಇದ್ದ ದಾರಿಯೆಂದರೆ, ಹೊಸ ವಾಸ್ತವೇತರ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನೆಲೆ ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಈ ಸವಾಲನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಎದುರಿಸಿದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಅಸಂಖ್ಯಾತ ವಾಸ್ತವೇತರ ಶೈಲಿಗಳನ್ನು (ಇಂಪ್ರೆಶನಿಸಮ್, ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸಂ, ಕ್ಯೂಬಿಸಮ್, ಡಾಡಾಯಿಸಮ್, ಫಾವಿಸಮ್, ಫ್ಯೂಡಲಿಸಮ್, ಸರ್ರಿಯಲಿಸಂ ಇತ್ಯಾದಿ 'ಇಸಂ'ಗಳನ್ನು) ಹುಡು ಹುಡುಕಿ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಹಾಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಇತರ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ 'ವಾಸ್ತವವಾದ'ವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಟ್ಟ ವಿಜ್ಞಾನ ನಾಗರಿಕತೆಯೇ ಚಿತ್ರಕಲೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾದುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಚೋದನೆ ಕೊಟ್ಟಿತು. ಇದಾದ ಮೇಲೆ ಮುಂದೆ ಕ್ರಮೇಣ, ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪಿತವಾದ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ವಾಸ್ತವೇತರ 'ಇಸಂ'ಗಳು ವಾಸ್ತವಿಕವಾದ ರಂಗಭೂಮಿ–ಸಿನಿಮಾ–ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಒಳಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಅವುಗಳಿಗೂ ವಾಸ್ತವೇತರದ ರುಚಿಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟವು.*[೪]

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿ ಮತ್ತು ರಂಗಕೃತಿಗಳು ಭಿನ್ನ ಬಗೆಯ ಕಲಾಕೃತಿಗಳೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಕಾರಣವೇನು? ಅವುಗಳ ರಚನೆ ಮತ್ತು ಓದುವ / ನೋಡುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಮೂಲಭೂತ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿದ್ದಾವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಮುಖ್ಯ. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ, ಆತ್ಯಂತಿಕವಾಗಿ ಅವು ಓದುವ ಅಥವಾ ನೋಡುಗನ ಪಾಲಿಗೆ ತನ್ನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ತನ್ನ ಅನುಭವ ಜಗತ್ತನ್ನು ಪುನರ್‌ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಾಗಿ ಕಾಣುವ ಸೃಜನಶೀಲ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸುವುದು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ನಡುವಿನ ಸಾಮ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೂ ಕೂಡ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ.

೪. ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದು ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಒಳಪಡುವಾಗ ಅದು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಅವಸ್ಥಾಂತರಗಳು

ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದು ರಂಗರೂಪಕ್ಕೆ ಒಳಪಡುವಾಗ ಅದು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ರೂಪಾಂತರ ಎಂಥದ್ದು? ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಕೇವಲ ಸಂವಹನ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ

ವ್ಯತ್ಯಾಸಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆಯೋ? ಅಥವಾ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಒಟ್ಟು ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಅದು ಹೊರಡಿಸುವ ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಮೂಲಭೂತ ಬದಲಾವಣೆ ಆಗಿರುತ್ತದೆಯೋ? ಅಥವಾ ಕಥೆಗಾರನ/ಕಾದಂಬರಿಕಾರನ ಆಶಯಗಳೇ ರಂಗಪ್ರಯೋಗದ ಮೂಲಕ ತೀವ್ರ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಲುಪುತ್ತವೆಯೋ? ಇಷ್ಟಕ್ಕೂ ಓದುಗನಾಗಿ ಒಂದು ಕೃತಿಯಿಂದ ಪಡೆಯುವ ಅನುಭವಕ್ಕೂ, ನೋಡುಗನಾಗಿ ಅದೇ ಕೃತಿಯ ರಂಗಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಪಡೆಯುವ ಅನುಭವಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳೆಂತಹವು?
–ಇವು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿರುವ ಕೆಲವು ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು.

ಈಗಾಗಲೇ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ಆಶಯ ಮತ್ತು ಅದರ ರಂಗರೂಪದ ಆಶಯಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆ ನಡೆಸಿದ್ದು, ರೂಪಾಂತರ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಆಗುವ ಅವಸ್ಥಾಂತರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸುವಾಗಲೂ ಈಗ ಮತ್ತೆ ಅವೇ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಸುತ್ತಿ ಬಳಸಿ ನಮ್ಮೆದುರಿಗೆ ಬಂದು ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಪುನರಾವರ್ತಿತಗೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿವು.

ಈಗ ಒಂದೊಂದೇ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯ ರಂಗಪ್ರಯೋಗದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಕೇವಲ ಸಂವಹನ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆಯೇ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯು ಮೂಲತಃ ಓದುವಂಥದ್ದು. ರಂಗರೂಪ/ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗವು ನೋಡುವಂಥದ್ದು. ಈ ತಿಳುವಳಿಕೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸರಳಗೊಳಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದು ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಒಳಪಡುವಾಗ 'ಶಬ್ದಗಳು ದೃಶ್ಯಗಳಾಗುವ ರೂಪಾಂತರ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ' ನಡೆಯುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಶಬ್ದ ಮಾಧ್ಯಮವು ದೃಶ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮದ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ ಎಂದರ್ಥ. ಆದರೆ ಇದನ್ನು ಕೇವಲ ಮಾಧ್ಯಮದ ರೂಪದಲ್ಲಾಗುವ ಬದಲಾವಣೆ ಮಾತ್ರ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಈ ಬಗ್ಗೆ ಮುಂದೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಚರ್ಚಿಸಲಾಗುವುದು.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯು ನಿರೂಪಣಾ ಪ್ರಧಾನವಾದದ್ದು. ಕಥೆ/ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ತ್ರಿಕಾಲಗಳನ್ನು ದರ್ಶಿಸುವ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ನಡೆಯುವ ಘಟನಾವಳಿಗಳ ನಡುವೆ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸುವ, ಜೊತೆಗೆ ಲೇಖಕನ ಆಶಯವನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ನಿರೂಪಣೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪಾತ್ರವಾಗಿಯಾದರೂ ಬರಬಹುದು ಅಥವಾ ಒಂದು ಪ್ರಜ್ಞೆಯಾಗಿಯಾದರೂ ಇರಬಹುದು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕಥೆ/ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಣೆಯು ಕೃತಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದು ಮುನ್ನಡೆಸುವ ತಂತ್ರವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ರಂಗರೂಪದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಣೆಯ ಸೌಲಭ್ಯವಿರುವುದಿಲ್ಲ. ರಂಗರೂಪವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಂಭಾಷಣಾ ಪ್ರಧಾನವಾದದ್ದು. ಹಾಗಾಗಿ ನಿರೂಪಣಾ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದು ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಒಳಪಡುವಾಗ ನಿರೂಪಕ ಪಜ್ಞೆಯ ಕೆಲಸವನ್ನು ಪಾತ್ರವರ್ಗದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳೇ ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕಾದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯು ರಂಗರೂಪಗೊಳ್ಳುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ ತನ್ನೆಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಕಳಚಿಕೊಂಡು ರಂಗತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕಲಾಕೃತಿಯ ಒಟ್ಟು ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಅದು ಹೊರಡಿಸುವ ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಮೂಲಭೂತ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಮುಂದಿನದು 'ಕಥೆಗಾರ/ಕಾದಂಬರಿಕಾರನ ಆಶಯಗಳೇ ರಂಗಪ್ರಯೋಗದ ಮೂಲಕ ತೀವ್ರ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಲುಪತ್ತವೆಯೇ?' ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಈ ಕುರಿತು ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸೃಜನಶೀಲ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಲ ಆಶಯಕ್ಕೆ ಬದ್ಧತೆಯೆನ್ನುವುದು ಅಪರೂಪವಾಗಿರುತ್ತದೆಂದು ಒಂದೇ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದಷ್ಟೆ.

ಇನ್ನು, ಈ ವಿಭಿನ್ನ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳಿಂದ ಪಡೆಯುವ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಪ್ರಶ್ನೆ.

ಓದುಗನಾಗಿ ಒಂದು ಕೃತಿಯಿಂದ ಪಡೆಯುವ ಅನುಭವಕ್ಕೂ, ನೋಡುಗನಾಗಿ ಅದೇ ಕೃತಿಯ ರಂಗಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಪಡೆಯುವ ಅನುಭವಕ್ಕೂ ಸಾಕಷ್ಟು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ. ಓದುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾವು ಒಂದು ಕೃತಿಯನ್ನು ನಮ್ಮ ಮನೋರಂಗದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ನೋಡುತ್ತೇವಾದರೂ ಆ ದೃಶ್ಯಗಳು ಅಮೂರ್ತರೂಪದಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ ಮತ್ತು 'ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಫಲ'ವಾಗಿದ್ದೂ ಅವಕ್ಕೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆ ಮತ್ತು ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯೆಂಬುದು ಇರುವುದಿಲ್ಲ.

ಆದರೆ ನಾವು ಮನೋರಂಗದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ನೋಡುವ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯನ್ನೇ ನಿರ್ದೇಶಕನೊಬ್ಬನ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರವರ್ಗವು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಿದಾಗ ಒಂದು 'ಸಮೂಹ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಫಲ'ವಾಗಿದ್ದೂ ಕೂಡ ಅಂತಹ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆ ಮತ್ತು ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯಿರುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ರಂಗದ ಮೆಲೆ ನಡೆಯುವ ದೃಶ್ಯಗಳು ನಮ್ಮ ಮನೋರಂಗದ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ದೃಶ್ಯಗಳಂತಿರದೆ ಮೂರ್ತರೂಪದಲ್ಲಿರುತ್ತವೆ. ಕಣ್ಣ ಮುಂದೆ ದೃಶ್ಯಗಳು ನಡೆಯುವ ಮತ್ತು ಆ ದೃಶ್ಯಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಅನುಭವ ಪಡೆಯುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಿದು.

ಕೊನೆ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

೧. ಗಮನಿಸಿ : *ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತ*, ಸಂ: ಮುರಳೀಧರ ಉಪಾಧ್ಯ ಹಿರಿಯಡಕ, ಪು.೧೭೬–೧೮೬ ಮತ್ತು *ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ*, ಬಿ.ವಿ.ವೈಕುಂಠರಾಜು, ಪು.೫

೨. ಶ್ರೀ ರಘುನಂದನ್ ಅವರ ಸಂದರ್ಶನ ಮಾಡಿದ್ದು, ಪ್ರಬಂಧದ ಗಾತ್ರದ ಹೆಚ್ಚಳದ ಕಾರಣದಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ.

೩. *ಲಂಕೇಶರ ನಾಟಕಗಳು (ಕ್ರಾಂತಿ ಬಂತು ಕ್ರಾಂತಿ, ಗಿಳಿಯು ಪಂಜರದೊಳಿಲ್ಲ)*, ಪು.೪೫

೪. *ಕೆ.ವಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಅವರ ಆಯ್ದ ಬರಹಗಳು*, ಪು.೨೩೧

೫. *ರಂಗದಲ್ಲಿ ಅಂತರಂಗ*, ಪು.೬೭,೩೮

೬. *ರಿಕ್ತ ರಂಗಭೂಮಿ*, ಪು.೩೮

೫

ಕಾವ್ಯದ ರಂಗಪ್ರಯೋಗ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ

ಕಾವ್ಯದ ರೂಪಾಂತರ:

ಹಳಗನ್ನಡ ಕಾವ್ಯವು ಗದ್ಯಾನುವಾದ, ಭಾವಾನುವಾದ, ಸಂಗ್ರಹಾನುವಾದಗಳಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟು, ಈಗಾಗಲೇ ಹಲವು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪಾಂತರ ಪಡೆದು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಇವು ಮೂಲ ಕೃತಿಯನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಓದುವ, ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ, ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಸರಳಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅನುಕೂಲತೆಯಿಂದ ಆಗಿರುವ ರೂಪಾಂತರಗಳು. ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ, ಮೂಲ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿರುವ ಟೀಕು ಅಥವಾ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳು ಅನುವಾದದ ಹಾಗೆಯೂ ಕಾಣುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಮೂಲಕೃತಿಯ ವಿವರಣೆಯಂತೆಯೂ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಕೇಶರಾಜನ 'ಶಬ್ದಮಣಿದರ್ಪಣಂ' ಕೃತಿಯ 'ಟೀಕು'ವನ್ನು ಇದಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನಾಗಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಆದರೆ, ಇವೆಲ್ಲ ಅನುವಾದದ ವಿವಿಧ ರೀತಿಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸಲ್ಪಟ್ಟರೂ, ಒಂದೇ ಭಾಷೆಯೊಳಗೆ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರುವ ಅನುವಾದದ ರೀತಿಯಿದು. ಅನುವಾದವೆನ್ನುವುದು- ಒಂದು ಭಾಷೆಯಿಂದ ಮತ್ತೊಂದು ಭಾಷೆಗೆ ಕೃತಿಯೊಂದು ಇಳಿಯುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕೃತಿಯು ಭಾಷೆಯಿಂದ ಭಾಷೆಗೆ ಪಯಣಿಸುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಸಾಹಿತ್ಯಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಂತಹ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನೇನೂ ಪಡೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ, ಹಳಗನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳ ಗದ್ಯಾನುವಾದ, ಭಾವಾನುವಾದ, ಸಂಗ್ರಹಾನುವಾದ ಮತ್ತು ವಿವರಣರೂಪಿ ಟೀಕು- ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳ ಸ್ವರೂಪವು ಅನುವಾದಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆ ರೀತಿಯದು ಎಂದಾಯಿತು. ಹಾಗಾಗಿ, ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಅನುವಾದಗಳೆಂದು ಕರೆಯದೆ ಪ್ರಕಾರಗಳ ರೂಪಾಂತರಗಳೆಂದು ಕರೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಕಾವ್ಯವು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತರ ರೂಪಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಈ ಮೊದಲೇ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದಿದೆ ಮತ್ತು ಮೂಲಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸರಳಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಆ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ನಡೆಯಿತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಇಷ್ಟನ್ನೆಲ್ಲ ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಬೇಕಾಯಿತು.

ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಹು ಹಿಂದೆಯೇ ಇಂತಹದೇ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಆಗಿರಬಹುದಾದ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಿಬಹುದು. ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿಯೇ ನಮಗೆ ಆಶ್ಚರ್ಯ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಅಂಶವೆಂದರೆ, ಮೂಲ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಪುರಾಣೇತಿಹಾಸಗಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಗೆ ತಲುಪಿಸುವ ಸಾಧನಗಳಾಗಿ ನಾಟಕಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟಿರಬಹುದು ಎಂಬ ಪ್ರಬಲ ಊಹೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ತೀರಾ ಪ್ರೌಢವೂ ಗಂಭೀರವೂ ಆಗಿದ್ದು, ಆಸ್ಥಾನ-ಪಂಡಿತವಲಯಕ್ಕಷ್ಟೇ ಅವುಗಳ ಓದು ಸೀಮಿತಗೊಂಡಿತ್ತು; ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಓದುವುದಾಗಲೀ, ಕೇಳುವುದಾಗಲೀ ಸಾಧ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ; ಇಂಥ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ನಾಟಕಗಳು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಭಾಷೆಯಾದ ಪ್ರಾಕೃತವನ್ನೇ ಬಳಸಿಕೊಂಡು, ಮೂಲ ಮಹಾಕಾವ್ಯಕೃತಿಗಳನ್ನು ಜನರಿಗೆ ತಲುಪಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದವು.

ಇದರಿಂದ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಕಥಾವಸ್ತುವು ಸುಲಭವಾಗಿ ಜನರಿಗೆ ದಕ್ಕಿದ್ದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಸಾಮಾನ್ಯರು ತಮ್ಮನ್ನು, ತಮ್ಮನ್ನೇ ಹೋಲುವ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ತಮ್ಮ (ಪ್ರಾಕೃತ) ಭಾಷೆಯನ್ನು ಆ (ರಂಗ) ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವಂತಾಯಿತು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಕಾರರು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ವಸ್ತುವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಈ ಕ್ರಮವನ್ನು ಸರಳಗೊಳಿಸಿ ಹೇಳವುದಾದರೆ- ಅವು (ಅಂದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು) 'ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಕಾವ್ಯದ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳು' ಎನ್ನಬಹುದು.

ಬಹುಶಃ, ಈ ಬಗೆಯ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಕನ್ನಡದ ಜನರನ್ನು ಹೊಗಳುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗಕಾರನು 'ಕುರಿತೋದದೆಯುಂ ಕಾವ್ಯಪ್ರಯೋಗ ಪರಿಣತಮತಿಗಳ್' ಎಂದಿರಬೇಕು.

ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯದ ರಂಗರೂಪ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ

ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ ಅವರಿಂದ:

ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳ ರೂಪಾಂತರ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಆರಂಭವಾದದ್ದು ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ. ಅವರಿಂದ. ತಮ್ಮ 'ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಗೀತೆಗಳು' ಸಂಕಲನದ ಮೂಲಕ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ತಂದಿದ್ದ ಶ್ರೀಯವರು ನಾಟಕದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಗೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಡೆಗೆ ಹೊರಳಿದರು. ಗ್ರೀಕ್ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಅವರು ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಒಳಗಾಗಿದ್ದರೆಂದರೆ, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯೂ ಅಂತಹ ದುರಂತ ನಾಟಕದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಪ್ರಚುರಗೊಳಿಸುವ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಈ ಮೊದಲೇ ಅಂಥ ದುರಂತ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯ

ಛಾಯೆಗಳಿದ್ದುವು ಎಂಬುದನ್ನು ಸಂಸ್ಥಾಪಿಸುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ರನ್ನನ 'ಗದಾಯುದ್ಧ' ಕಾವ್ಯವನ್ನು ದುರಂತ ನಾಟಕವನ್ನಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಗೊಳಿಸಿದರು.

ಇಂತಹ ರೂಪಾಂತರ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ನಡೆದದ್ದು ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂದರ್ಭದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ. ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಯುರೋಪಿನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಹೊಸತನವೆನ್ನುವುದು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳತೊಡಗಿತ್ತು. ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಹೊಸತನ, ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಿರೂಪಣೆಯ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಹೊಸತನ, ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಯ ಉದ್ದೇಶದಲ್ಲಿ ಹೊಸತನ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸತನ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ–ಛಂದಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಹೊಸತನ– ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಹೊಸತನ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗ್ರೀಕ್ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿದ್ದ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ ಅವರು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯೂ ಅಂತಹ ನಾಟಕಗಳ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಕಾಣಬಯಸಿದ್ದು ಮತ್ತು ಸ್ವತಃ ತಾವೇ ರೂಪಾಂತರಗಳ ಮೂಲಕ ಅಂತಹ ನಾಟಕ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮೊದಲು ಮಾಡಿದ್ದು, ಇವತ್ತಿನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಹಿಂತಿರುಗಿ ನೋಡಿದಾಗ ತುಂಬ ಸಹಜವೆನ್ನುವಂತೆ ನಮಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ರನ್ನನ ವಾಕ್‌ಚಾತುರ್ಯವನ್ನೂ, ಕಾವ್ಯದ ನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನೂ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವಂತಿರುವ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ ಅವರ 'ಗದಾಯುದ್ಧ ನಾಟಕಂ'ನ ರಂಗಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಕುರಿತು ಡಾ.ಎಚ್.ಕೆ.ರಂಗನಾಥ್ ಅವರ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

> *ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ೧೯೩೫ರಲ್ಲಿ ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಮೈಸೂರಿನ ಮಹಾರಾಜ ಕಾಲೇಜಿನ ರಂಗಮಂಟಪದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದಾಗ ಡಾ.ಎನ್.ಎಸ್ .ನಾರಾಯಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿಯವರು ದುರ್ಯೋಧನನ ಭೂಮಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತು ನಾಟಕದಲ್ಲಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಶಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಅಭಿನಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನೂ ಮೆರೆದರು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗದಲ್ಲಿದ್ದ ಪಂಡಿತ ಪಾಮರರು ನಾಟಕದ ರಂಗ ವೈಭವಕ್ಕೆ ಮಾರು ಹೋದರು...*[೧]

ಆದರೆ ರಂಗರೂಪ/ರೂಪಾಂತರ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ. ಅವರ ನಿಜವಾದ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಕಾಣುವುದು 'ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ. ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್ ನಾಟಕದ ಹಂದರವು ಸೊಫೋಕ್ಲಿಸ್ ಮಹಾಕವಿಯ 'ಏಜಾಕ್ಸ್' ನಾಟಕದ್ದು. ನಾಟಕದ ನಾಯಕ ಏಜಾಕ್ಸ್‌ನು ಅವಮಾನದ ಕೋಪದ ಆವೇಶದಲ್ಲಿ ಶತ್ರುಪಾಳಯಕ್ಕೆ ನುಗ್ಗುವುದು; ತನ್ನ ಶತ್ರುವಿನ ಕಡೆಯವರೆಂದೇ ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡು ತಿಳಿಯದೆಯೇ ದನಕರುಗಳನ್ನು ಕತ್ತರಿಸಿಬಿಡುವುದು; ಆನಂತರ ತಾನು ಮಾಡಿದ ತಪ್ಪಿನ ಅರಿವಾಗಿ ಇನ್ನಷ್ಟು

ಅಸಹಾಯಕನಾಗಿ ಪಾಪಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು– 'ಏಜಾಕ್ಸ್' ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ವಸ್ತು.

ಮಹಾಭಾರತದ ಸೌಪ್ತಿಕಪರ್ವದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ ವೃತ್ತಾಂತದಲ್ಲಿಯೂ ಇಂಥದೇ ಸಾಮ್ಯತೆಯನ್ನು ಕಾಣುವ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ. ಅವರು, ಪಾಂಡವರೆಂದು ಊಹಿಸಿ ಉಪ-ಪಾಂಡವರನ್ನು ಕೊಂದ ಚಿರಂಜೀವಿಯಾದ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನು ಶಿಶುಹತ್ಯಾ ದೋಷದ ಪಾಪ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ತಂದಿದ್ದಾರೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ದ್ರೋಣ, ಏಕಲವ್ಯ, ಕೃಷ್ಣ ಮೊದಲಾದ ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ತಮ್ಮ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಂತೆ ಕಡೆದು ನಿಲ್ಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ.ಯವರು ಸಂಪ್ರದಾಯ ವಿರೋಧಿಗಳಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ಮಹಾಭಾರತದಿಂದ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೀಗೆ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ಸಂಪ್ರದಾಯ ವಿರುದ್ಧವಾದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತು ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದ್ದು– ದುರಂತ ನಾಟಕದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಗಟ್ಟಿಗೊಳಿಸುವ ಏಕೈಕ ಉದ್ದೇಶದಿಂದಲೇ.

ತಮ್ಮನ್ನು ಸಂಪ್ರದಾಯ ವಿರೋಧಿಯಂತೆ/ಪ್ರಗತಿಪರರಂತೆ ಗುರುತಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವುದಾಗಲೀ, ಕುವೆಂಪು ಅವರು 'ಶೂದ್ರತಪಸ್ವಿ'ಯ ಮೂಲಕ ಸಾಧಿಸಿದ ಹಾಗೆ ವರ್ಣವೈಷಮ್ಯದ ಕಾರಣದಿಂದ ಅನ್ಯಾಯಕ್ಕೊಳಗಾದ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ನ್ಯಾಯ ದೊರಕಿಸಿಕೊಡುವ ಮತ್ತು ಮೂಲ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಆಗಿರುವ ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುವುದಾಗಲೀ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ. ಅವರ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗಿದ್ದೂ 'ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್' ನಾಟಕವು ಸಂಪ್ರದಾಯ ಶರಣರನ್ನು ರೊಚ್ಚಿಗೆಬ್ಬಿಸಿದ 'ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ನಾಟಕ'ವಾಯಿತು.

೧೯೩೧ರ ಮಾರ್ಚ್ ತಿಂಗಳ ಥಿಯೇಟರ್ ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುತ್ತಾ ವಿ.ಸೀ.ಯವರು ಹೀಗೆ ಬರೆದರು:

> *ನಾಟಕದ ರಚನೆ ಹೊಸದೆನಿಸಿ ಅಸದೃಶ್ಯವಾಗಿದೆ. ಉನ್ನತ ಸತ್ಯಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ನಾಟಕ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಸಂಪ್ರದಾಯವಾದಿಗಳೇನೊ ನಾಟಕವು ಉತ್ಕ್ರಾಂತಿಕಾರವಾಗಿದೆಯೆಂದೂ ವಿವೇಕದಿಂದ ದೂರವಾಗಿದೆಯೆಂದೂ ಭಾವಿಸಿ ಉದ್ರಿಕ್ತರಾದರು. ಇದೊಂದು ನವೀನ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿ. ಇದನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಬೇಕು; ವಿಶಾಲದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಬೇಕು.*[೨]

ಕುವೆಂಪು ಅವರಿಂದ:

ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಶ್ಮಶಾನ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ, ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಭಾಗ್ಯ, ಶೂದ್ರ ತಪಸ್ವಿ, ಬೆರಳ್‌ಗೆ ಕೊರಳ್, ಚಂದ್ರಹಾಸ, ಕಾನೀನ- ಈ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳು ರಾಮಾಯಣ ಮಹಾಭಾರತ ಮಹಾಕಾವ್ಯಕೃತಿಗಳಿಂದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡು ರಚನೆಯಾಗಿರುವಂತಹವು. ೧೯೨೭ರಿಂದಲೇ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲಾರಂಭಿಸಿದ ಕುವೆಂಪುರವರು ಮತ್ತು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಅದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ರಚನೆಗೆ ತೊಡಗಿದ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ. ಅವರು ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿರುವುದನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ ಗುರುತಿಸಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರಭಾವ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ 'ಸರಳರಗಳೆ'ಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾದದ್ದು.

ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ ಅವರು ಈ ಮೊದಲೇ, ಹೇಳಿದಂತೆ ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ಮೂಲಕ ಗ್ರೀಕ್ ದುರಂತ ನಾಟಕದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹುಡುಕಲು-ಹುಟ್ಟುಹಾಕಲು ಪ್ರಯತ್ನಪಟ್ಟರೆ, ಕುವೆಂಪು ಅವರು ಹೊಸಕಾಲದ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಪುರಾಣಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮಗಳುಳ್ಳ ದೃಶ್ಯರೂಪ ನೀಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಪಟ್ಟರು. ಬಹುಶಃ ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ, ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ ಮತ್ತು ಕುವೆಂಪು- ಈ ಇಬ್ಬರೂ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಿಂದ ವಸ್ತುಪಡೆದು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ರಚನೆ ಮಾಡಿದರೂ ಅವರ ಕೃತಿಗಳ ಮನೋಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ಅಪಾರ ಅಂತರಗಳಿರುವುದು.

129839
ಸಿರಿಗನ್ನಡ ಗ್ರಂಥಾಲಯ,
ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ

೧೯೨೮ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ 'ಯಮನ ಸೋಲು' ನಾಟಕವು ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದ ಸಾವಿತ್ರಿ ಸತ್ಯವಾನರ ಕಥೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ನಾಟಕ. ಯಮನ ಕೈಗಳಿಂದ ತನ್ನ ಗಂಡ ಸತ್ಯವಾನನನ್ನು ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಸಾವಿತ್ರಿಯ ಸತ್ಯನಿಷ್ಠೆಯನ್ನು, ಪತಿಪ್ರೇಮವನ್ನು ಮತ್ತು ಎಲ್ಲಕ್ಕೂ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಯಮನನ್ನೇ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸೋಲಿಸುವ ಆಕೆಯ ಎದೆಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ತೋರುವಂಥದ್ದು.

ನಿನ್ನ ನಾನನುಸರಿಸಿ ಬರುತಿಲ್ಲ, ಯಮದೇವ,
ಪತಿಯನ್ನನುಸರಿಸಿ ಬರುತಿಹೆನು. ಹುಟ್ಟಿದವ-
ರೆಲ್ಲರೂ ಸಾಯುವುದು ಧರ್ಮವೆಂದೊರೆದೆ.
ಅಂತೆಯೇ ಸತ್ತ ಪತಿಯರ ಹಿಂದೆ ಹೋಗುವುದು
ಪತಿವ್ರತಾ ರಮಣಿಯರ ಧರ್ಮ! ಒಲಿದೆದೆಗ-
ಳೆಂದಿಗೂ ಅಗಲಲಾರವು ಎಂಬುದಿದು ವಿಶ್ವ-
ನಿಯಮ. ಅದರಿಂದ ಹಿಂಬಾಲಿಸುವೆ ಪತಿಯ.
ನಿನ್ನ ಧರ್ಮವ ನೀನು ಮಾಡು, ಹೇ ಧರ್ಮ,
ನನ್ನ ಧರ್ಮವ ನಾನು ಮಾಡುವೆನು.[೩]

ಹೀಗೆ ತರ್ಕಬದ್ಧವಾಗಿ ಧರ್ಮದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡುವ ಮತ್ತು ಪತಿ ಸತ್ಯವಾನನ ಬಗೆಗಿನ ತನ್ನ ಕಠೋರ ಪ್ರೀತಿ ನಿಷ್ಠೆಗಳನ್ನು ತೆರೆದಿಡುವ ಸಾವಿತ್ರಿಯು 'ಹಿಂತಿರುವುದು ಸತಿಗೆ ಧರ್ಮವೆ, ಯಮದೇವ?', 'ಅತ್ಮವಿದ್ದಡೆ ಮನಸು, ದೇಹ! ಹಿಂದಿರುಗುವುದು ಎಂತು?', 'ಪತಿಯ ತ್ಯಜಿಪುದು ಸತಿಗೆ ಧರ್ಮವೇ, ಯಮದೇವ?' ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಹಾಕುವುದರ ಮೂಲಕ ಯಮನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಗೆಲ್ಲುತ್ತಾಳೆ. ಕೊನೆಗೂ ಸಾವಿತ್ರಿಯ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರಿಸಲಾಗದ ಯಮನು ನಗುತ್ತಾ

ತಥಾಸ್ತು! ಎಲೆ ತಾಯೆ, ನಿನ್ನೊಲುಮೆ ಮೃತ್ಯುವನು
ಜಯಿಸಿತಿಂದು! ಧರ್ಮವೊಲವಿಗೆ ಮಣಿದು
ಶರಣಾಯಿತಿಂದು! ನಿಯಮವನುರಾಗಕ್ಕೆ
ಮೈಸೋತಿತಿಂದು! ಮಿರ್ತುವನು ಎದೆಯೊಲವು
ಗೆದ್ದಿತೆಲೆ ತಾಯೆ! ನಿನ್ನಿನಿಯನನ್ನಿಗೋ
ಕೊಟ್ಟಿಹೆನು. ತೆರಳು ಸುಖಿಯಾಗಿ ಬಾಳು'

ಎಂದು ಹೇಳಿ ತನ್ನ ಸೋಲೊಪ್ಪಿಕೊಂಡು, ಸತ್ಯವಾನನನ್ನು ಸಾವಿತ್ರಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಸಿ, ಹೊರಟು ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಪುರಾಣದ ಕಥೆಯನ್ನು ಬದಲಿಸದೆ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ಸಹ ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದ 'ಹರಿತವಾದ ವ್ಯಂಗ್ಯ' ಮತ್ತು 'ತರ್ಕ' ಇಲ್ಲಿನ ಸಾವಿತ್ರಿಯ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. 'ಸರಳ ರಗಳೆ'ಯಲ್ಲಿರುವ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು 'ಕಾವ್ಯ ಕಥಾ ನಾಟಕ'ದ ಮಾದರಿಗೆ ಸೇರಿಸಬಹುದು.

೧೯೩೧ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ 'ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಭಾಗ್ಯ' ನಾಟಕವು ರಾಮಾಯಣದ ಸೀತಾವನವಾಸ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ರಚನೆಯಾಗಿರುವಂಥದ್ದು. ಲಕ್ಷ್ಮಣ, ಸೀತೆ ಮತ್ತು ವಾಲ್ಮೀಕಿ– ಈ ಮೂರು ಪಾತ್ರಗಳ ನಡುವೆ ಸಂಭವಿಸುವ ಹಂದರ ಇದರದು. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಘಟನೆಗಳು ಸಂಭವಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ, ನೆನಪುಗಳ ಮೂಲಕ ಹಿಂದಿನ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಭಾವುಕತೆಯಿಂದ ಮೆಲುಕು ಹಾಕುವ ಕ್ರಿಯೆಯೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡುಬಿಟ್ಟಿದೆ. ತಮ್ಮ ಈ ರಂಗರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ಕುವೆಂಪು ಅವರು ಹೇಳಿರುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಶ್ರೀರಾಮಚಂದ್ರನ ಪಿಸುಣ್ಣೆ ಕಿವಿಗೊಟ್ಟ ಕಟ್ಬಾಣತಿಯಂತೆ ಸೌಮಿತ್ರಿ ಗರ್ಭಿಣಿಯಾಗಿದ್ದ ಸೀತಾಮಾತೆಯನ್ನು ಅರಣ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗುವ ಹೃದಯ ವಿದ್ರಾವಕವಾದ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲು ಈ ದೃಶ್ಯ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದೆ. ಲಕ್ಷ್ಮೀಶನು ಪದ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಮುದ್ದಣನು ಗದ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಎಷ್ಟು ಸರಸಪ್ರೌಢವಾಗಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ ಎಂಬುದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಆ ಕವಿಗಳ

ಸರಸ ಪ್ರೌಢಿಮೆ ಅನನುಕರಣೀಯ ವಾದುದಾದರೂ ಅವರನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ ಅನುಸರಿಸಿಯೆ ಈ ದೃಶ್ಯ ರಚಿತವಾಗಿದೆ. ಕೆಲವೆಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಕವಿಗಳ ಮಾತು ಹಾಗೆ ಹಾಗೆಯೇ ಪಾತ್ರಗಳ ಬಾಯಿಂದ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವುದನ್ನು ಓದುಗರು ಕಾಣಬಹುದು.[೫]

ಗರ್ಭಿಣಿಯಾಗಿಯೂ ರಾಮನಿಂದ ಕಾಡಿಗೆ ಕಳುಹಿಸಲ್ಪಡುವ ಸೀತೆಯ ಶೋಕವೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಡುಗಟ್ಟಿದ್ದು, ಆಕೆಯ ಬದುಕು ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ಆಘಾತಗಳ ಸರಮಾಲೆಯಂತೆಯೇ ನಮಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ದೃಶ್ಯದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಋಷಿ ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಪ್ರವೇಶವೂ ಕೂಡ ಮತ್ತೆ ಇನ್ನೊಂದು ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ಘಟನೆಯಂತೆ ಕಂಡು, ಸೀತೆ ಕ್ಷಣ ದಿಗ್ಭ್ರಾಂತಳಾದರೂ ನಾಟಕ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಮಂಗಳಾಂತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ, ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ಈ ಸಾಂತ್ವನದ ಮಾತುಗಳಿಂದ:

ತಾಯಿ, ಮೇಲೇಳು.
ನಿನಗೆಲ್ಲಂ ಒಳ್ಳಿತಹುದು.
ನೀನೆನ್ನ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಸವಿಗಣ್ಣಲ್ತೆ!
ಕಥಾನಾಯಿಕೆಯಲ್ತೆ!
ವಾಲ್ಮೀಕಯ ಭಾಗ್ಯಮಲ್ತೆ![೬]

೧೯೩೧ರಲ್ಲಿಯೇ ಕುವೆಂಪು ಅವರು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ ಮತ್ತೊಂದು ನಾಟಕ 'ಶ್ಮಶಾನ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ'. ಮಹಾಭಾರತದ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ ಯುದ್ಧಾನಂತರದ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ರಂಗರೂಪವಿದು. ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ ಯುದ್ಧಾನಂತರ, ದ್ವಾಪರಯುಗ ಮುಗಿದು ಕಲಿಯುಗ ಮೊದಲಾಗುವ ಸಂಧಿಕಾಲದಲ್ಲಿ ಯುಗಪುರುಷರಾದ 'ದ್ವಾಪರ' ಮತ್ತು 'ಕಲಿ' ಇವರಿಬ್ಬರು ಶ್ಮಶಾನ ಸದೃಶದಂತಿರುವ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ ಯುದ್ಧಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಆರಂಭಗೊಳ್ಳುವ ಈ ಕೃತಿ ಸುತ್ತಣ ಭೀಕರ ದೃಶ್ಯಗಳಿಂದ ಯುದ್ಧದ ವಿನಾಶಕಶಕ್ತಿಯ ದುರಂತವನ್ನು ತೆರೆದಿಡುತ್ತದೆ.

'ಶ್ಮಶಾನ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ'ದ ವಸ್ತು ಮಹಾಭಾರತದ್ದಾದರೂ ಕುವೆಂಪು ಅವರು ಅದನ್ನು ರಂಗರೂಪಗೊಳಿಸಿರುವ ರೀತಿ, ಘಟನಾವಳಿಗಳು ನಡೆಯುವ ಕ್ರಮ ಮತ್ತು ಒಟ್ಟು ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ ಅವರು ಕಾಣಿಸುವ 'ದರ್ಶನ' ಪರಿಪೂರ್ಣ ಸ್ವಂತಿಕೆಯೆನ್ನಿಸುವಷ್ಟು ಸೃಜನಶೀಲತೆಯಿಂದ ಕೂಡಿರುವಂತದ್ದು. ಯುದ್ಧದ ದುರಂತವನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರೊಂದಿಗೆ ಒಂದು ಯುಗದ ವಿನಾಶವನ್ನು ಪ್ರತಿಮಾದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ತೋರುತ್ತಲೇ ಇನ್ನೊಂದು ಯುಗದ ಆರಂಭವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ (ಮೂಡುವ ಮುಳುಗುವ ನಿರಂತರತೆಯ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಮಂಡಿಸುವ) ದೃಶ್ಯರೂಪಕವಿದು.

ಮಹಾಭಾರತದ ವಸ್ತುವನ್ನೇ ಆಧರಿಸಿ ಕುವೆಂಪು ರಚಿಸಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ನಾಟಕ 'ಬೆರಳ್‌ಗೆ ಕೊರಳ್' (೧೯೪೭). ಏಕಲವ್ಯನ ವೃತ್ತಾಂತವನ್ನು 'ಗುರು', 'ಕರ್ಮ', 'ಯಜ್ಞ' ಎಂಬ ಮೂರು ದೃಶ್ಯಗಳ ಮೂಲಕ ತೋರುವಂಥದ್ದು. ಏಕಲವ್ಯನ ಪ್ರತಿಭೆ, ಸಾಧನೆ, ಸಿದ್ಧಿ, ಮುಗ್ಧ-ಮಾತೃ ಪ್ರೇಮಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಲೇ ಆತನ ದುರಂತವನ್ನೂ ಮತ್ತು ಆ ಮೂಲಕ ಆ ದುರಂತಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಗುರು ದ್ರೋಣಾಚಾರ್ಯರ ದುರಂತವನ್ನೂ ಒಟ್ಟೊಟ್ಟಿಗೇ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ಕೃತಿಯಿದು.

'ಶೂದ್ರ ತಪಸ್ವಿ' (೧೯೪೪)– ರಾಮಾಯಣದ ಉತ್ತರ ಕಾಂಡದಲ್ಲಿದ್ದ ಶಂಬೂಕ ವಧೆಯ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ನಾಟಕ; ಕುವೆಂಪು ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಹೆಚ್ಚು ವಿವಾದದ ಬಿರುಗಾಳಿಯನ್ನು ಬೀಸಿದ ಕೃತಿ.

ಕಾಲಾಂತರದಲ್ಲಿ ವಾಲ್ಮೀಕಿಯ ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ, ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಉತ್ತರಕಾಂಡದಲ್ಲಿ, ಅನೇಕ ಕುಕವಿಕೃತ ಪ್ರಕ್ಷಿಪ್ತಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡವು; ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಶಂಬೂಕ ವಧೆಯ ಪ್ರಸಂಗವೂ ಕೂಡ ಒಂದು ಪ್ರಕ್ಷಿಪ್ತದ ಹಾಗೆ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುವಂಥದ್ದು, ಅದು ವಾಲ್ಮೀಕಿ ಕೃತವಲ್ಲ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆಯಿಂದ ಕೃತಿರಚನೆಗೆ ತೊಡಗುವ ಕುವೆಂಪು ಅವರು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಅಂತಹ ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ತಿದ್ದುವ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಮೌಢ್ಯತೆಯ ಕಡೆಗೆ ಮತ್ತು ವರ್ಣ ವೈಷಮ್ಯದಂತಹ ಅಮಾನವೀಯ ನೆಲೆಗಳ ಕಡೆಗೇ ಜಾರುವ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ನಮ್ಮ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಸನಾತನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಮತ್ತು ಇದನ್ನು ಪ್ರಸಾರ ಮಾಡುವ ಪುರಾಣ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಪರಿಷ್ಕರಿಸುವ ಕೆಲಸ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಆಗುತ್ತಲೇ ಇರಬೇಕೆಂಬ ನಿಲುವನ್ನು ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

> *ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳು ವಸ್ತುಸಂಗ್ರಹ ಶಾಲೆಯ ನಿರ್ಜೀವ ಪ್ರಾಣಿಗಳಂತಿಲ್ಲ. ಅವು ಸಜೀವ ಶಕ್ತಿಗಳಾಗಿ ನಮ್ಮ ಜನರ ನಂಬುಗೆ ಆಶೆ ಆಕಾಂಕ್ಷೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪೋಷಿಸುತ್ತಿವೆ. ಕ್ರೈಸ್ತಮತವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿರುವ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಗ್ರೀಕ್ ಪುರಾಣ ಕಥೆ ಪೂಜ್ಯವಲ್ಲ; ಅಥವಾ ಹೋಮರ್ ವಾಲ್ಮೀಕಿಯಂತೆ ಮಹರ್ಷಿ ಅಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿರುವ ಕಥೆಗಳಿಂದಾಗಲಿ ಅಲ್ಲಿ ಬರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ನಡತೆಯಿಂದಾಗಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಜನ ತಮ್ಮ ನಿತ್ಯ ಜೀವನದ ಮತೀಯ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಚೇಷ್ಟಿತಗಳನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವ ಅಂಧಶ್ರದ್ಧೆಗೆ ಶರಣಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕಥೆ ಎಂದು ಹರಿಕಥೆ ಮಾಡಿಬಿಟ್ಟರೆ ಮುಂದೆ ಅದನ್ನು ವಿಚಾರಿಸುವ ಗೋಜಿಗೇ ಹೋಗದೆ ಅದರಂತೆ ಆಚರಿಸಲು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಾದರೂ ಒಪ್ಪಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅಂತ ತಪ್ಪುದೃಷ್ಟಿ ಕೊಡುವ*

ಕಥೆಗಳನ್ನು ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ತಿದ್ದಿ ಅಳವಡಿಸಿ ಪ್ರಚಾರ ಮಾಡುವುದು ಸಮಾಜ ಶ್ರೇಯಸ್ಸಿಗೆ ಬಹಳ ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.[2]

ಇಂತಹ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಬೆನ್ನಿಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ, ಪಾತ್ರಗಳು ಮೂಲ ರಾಮಾಯಣದ ಪಾತ್ರಗಳೇ ಆದರೂ, ನಾಟಕದ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಿಂದ ಹಿಡಿದು, ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವ ಚಿತ್ರಣ, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ನಿರ್ಮಾಣ, ಘಟನಾವಳಿಗಳ ವಿಚಿತ್ರ ತಿರುವು ಮತ್ತು ಅಂತಿಮ ಪರಿಣಾಮ– ಈ ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯಲ್ಲಿಯೂ ರಾಮಾಯಣದ ಉತ್ತರಕಾಂಡವನ್ನು ಬುಡಮೇಲು ಮಾಡುವಂತೆ ಹೊಸ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು ಅವರು 'ಶೂದ್ರ ತಪಸ್ವಿ'ಯನ್ನು ಪುನರ್ ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಮಹಾಕಾವ್ಯವೊಂದರ ರಂಗರೂಪದ ಮೂಲಕ ಹೊಸ ಕಾಲದ ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನು ಬಿಂಬಿಸಲು ಮಾಡಿದ ಪ್ರಯತ್ನವೆನ್ನಬಹುದು. ಅಥವಾ ಹೊಸಕಾಲದ ಮನೋಧರ್ಮದ ಮೂಲಕ ಪುರಾಣ ಸದೃಶ ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಪರಿಷ್ಕರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವೆಂದೂ ಹೇಳಬಹುದು.

ಸರ್ವಮತ ಸಮಾನತೆಯನ್ನು ಸಾರುವ ಕುವೆಂಪು ಅವರು ತಮ್ಮ 'ವಿಶ್ವಮಾನವ ಸಂದೇಶ'ವನ್ನು ಅದರಲ್ಲಿಯೂ 'ವಿದ್ಯೆಯೆಂಬ ತಪಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರೂ ಸಮಾನರೆ' ಎಂಬ ಆಧುನಿಕ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಶ್ರೀರಾಮನ ಬಾಯಿಂದ ಹೇಳಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾದದ್ದು, ರಂಗರೂಪದ ಮೂಲಕ ಮೂಲ ರಾಮಾಯಣದ ಆ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನೇ ಛಿದ್ರಗೊಳಿಸಿ ಪುನರ್‌ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದರಿಂದ.

ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಮಾದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದಂತಹ ನಾಟಕಗಳನ್ನು 'ಪ್ರತಿಕೃತಿ' ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ ಮಾನದಂಡಗಳಿಂದ ನೋಡಬಾರದೆಂದು ಕುವೆಂಪು ಅವರು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗಿದ್ದೂ, ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿನ ವರ್ಣ–ವರ್ಗ ಸಂಘರ್ಷಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಈ ಕುರಿತ ಅವರ ಕೃತಿಗಳ ಆಶಯಗಳನ್ನು ನಾವು ಕಡೆಗಣಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಲೇಖಕ ಸೂಚಿಸಿದ್ದರೂ ಸಹ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸುಧಾರಣೆಗಳು, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಚಳವಳಿ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣೇತರ ಚಳುವಳಿಗಳು ಪ್ರಬಲಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲಮಾನದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಶೂದ್ರ ವರ್ಗವನ್ನು ಸಹ ಗೌರವದಿಂದ ಕಾಣಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಇಚ್ಛಾಶಕ್ತಿಯಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಹಳೆಯ ಕಥೆಯ ಮೂಲಕ ಹೊಸಕಾಲದ ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನು ಹೇಳುವ ಈ ರಂಗರೂಪವು ಆ ಹೊಸ ಕಾಲದ ಮನೋಧರ್ಮದ ಮೂಲಕವೇ ಹಳೆಯ ಕಥೆಯನ್ನು ಬುಡಮೇಲು ಮಾಡುವ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿರುವಂಥದ್ದು. ಹೊಸತನ್ನು ಹೇಳುವ, ಹಳೆಯದನ್ನು ಬದಲಿಸುವ ಎರಡೂ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಆಗುಮಾಡಿ ತೋರುವ ತಂತ್ರ ಈ ನಾಟಕದ್ದು.

ಮುಂದೆ ೧೯೬೩ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ 'ಚಂದ್ರಹಾಸ' ನಾಟಕ ಮತ್ತು ೧೯೭೪ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ 'ಕಾನೀನ' ನಾಟಕಗಳು ಸಹ ಕುವೆಂಪು ಅವರ 'ದರ್ಶನ'ವನ್ನು ಕಾಣಿಸುವಂತಹುವೇ. 'ಚಂದ್ರಹಾಸ'ಕ್ಕೆ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ಕವಿಯ 'ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತ'ದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಚಂದ್ರಹಾಸನ ಕಥೆ ಆಧಾರವಾದರೆ, 'ಕಾನೀನ'ಕ್ಕೆ ಮಹಾಭಾರತದ ಕರ್ಣನ ವೃತ್ತಾಂತ ಆಧಾರ. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತದ 'ಉದ್ಯೋಗಪರ್ವ'ದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನು ಕರ್ಣನ ಹುಟ್ಟಿನ ಮೂಲವನ್ನು ತಿಳಿಸುವ, ಆತನನ್ನು ಪಾಂಡವರ ಕಡೆಗೆ ಸೆಳೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಪಡುವ, ಕರ್ಣನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ರಕ್ತಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ಗೆಳೆತನಗಳ ನಡುವಿನ ಇಕ್ಕಟ್ಟಿಗೆ ಸಿಲುಕಿಸಿ ಹಿಂಸಿಸುವ ಹೃದಯವಿದ್ರಾವಕ ಪ್ರಸಂಗವಿದೆ. ಆ ಪ್ರಸಂಗದ ಮೂಲಕ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವ ನಾಟಕೀಯ ದೃಶ್ಯರೂಪ– 'ಕಾನೀನ'.

ಕುವೆಂಪು ಅವರು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಂದ ವಸ್ತುವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು 'ಸಾಮಾಜಿಕ' ಎಂದು ನಾವು ಕರೆಯಬಹುದಾದ ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿಲ್ಲವೆಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು. 'ಪ್ರಕೃತಿಯೇ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿಯಾಗಿರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಮಾವಿಧಾನವನ್ನು ತಂದರೆ ಅಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗುತ್ತದೆ' ಎಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುವ ಕುವೆಂಪು 'ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳೆಲ್ಲ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪ್ರತಿಮಾ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅಂತಹ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳಿಂದ ರಚಿತವಾಗಿರುವ ನಾಟಕಗಳೆಲ್ಲ ಪ್ರತಿಮಾ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೇ ಸೇರುತ್ತವೆ' ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಕೃತಿ ವಿಧಾನ ಮತ್ತು ಪೌರಾಣಿಕ ಕಥಾವಸ್ತುವಿರುವ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಮಾವಿಧಾನ ಸೂಕ್ತವೆಂದು ಸೂಚಿಸುತ್ತ, 'ಇದುವರೆಗೆ ಪ್ರಪಂಚ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ದೈವೀಕಲೆಗೆ ವಿಶೇಷ ಸಹಾಯವಾಗಿ ನಿಂತಿರುವ ವಿಧಾನವೆಂದರೆ ಪ್ರತಿಮಾವಿಧಾನ' ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಈ ನಿಲುವುಗಳಿಂದಲೇ, ಅವರು ಸಮಕಾಲೀನ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಏಕೆ ಬರೆಯಲಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಪುರಾಣಗಳಿಂದಲೇ ಏಕೆ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡರು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ನಾವು ಉತ್ತರಗಳನ್ನು ಹೊಳೆಯಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

'ಮಹಾರಾತ್ರಿ' (೧೯೩೧) ಮತ್ತು 'ಬಲಿದಾನ' (೧೯೪೮)ಗಳು ಪ್ರತಿಮಾವಿಧಾನವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳು. ಒಂದು, ಸಿದ್ಧಾರ್ಥನು ಬುದ್ಧನಾಗಲು ಹೊರಡುವ ರಾತ್ರಿಯ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದರೆ; ಇನ್ನೊಂದು, ಭಾರತ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಹೋರಾಟವನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತದೆ. 'ಬಿರುಗಾಳಿ' (೧೯೩೦) 'ರಕ್ತಾಕ್ಷಿ' (೧೯೩೨)ಗಳು ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ 'ಟೆಂಪೆಸ್ಟ್' ಮತ್ತು 'ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್' ನಾಟಕಗಳ ಕನ್ನಡ ರೂಪಾಂತರಗಳು. 'ಮೋಡಣ್ಣನ ತಮ್ಮ' (೧೯೨೬)– ಮಕ್ಕಳ ಗೀತನಾಟಕ. 'ನನ್ನ ಗೋಪಾಲ' (೧೯೩೦)– ಇದೂ ಕೂಡ ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕ. ಆದರೆ ಗದ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿರುವಂಥದ್ದು.

ಈ ಮೇಲೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳನ್ನು 'ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿಗಳ ರಂಗರೂಪ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ' ಎಂದು ನಾವು ಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಕುವೆಂಪು ಅವರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಮೂಲ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಕೇವಲ ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆಯೇ ಹೊರತು ಕಥೆಯ ಎಲ್ಲ ವಿವರಗಳನ್ನಲ್ಲ. ಮೂಲ ಕೃತಿಯ ಆಶಯಗಳು ಮಹತ್ತರವಾದುವು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಲೇ, ಅವು ಅಮುಖ್ಯವಾಗುವುದಲ್ಲದೆ ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳು ಅವರ 'ದರ್ಶನ', 'ಪೂರ್ಣದೃಷ್ಟಿ'ಗಳನ್ನು ಕಾಣಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಕಡೆಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಕೊಂಡೊಯ್ಯುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ, ಕುವೆಂಪು ಅವರು ತಾವು ಹೇಳಬೇಕಾದುದನ್ನು ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಕೆಲವು ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆಯೇ ಹೊರತು ಯಾವ ಮೂಲಕೃತಿಯನ್ನೂ ಪೂರ್ಣರೂಪದಲ್ಲಿ ರಂಗರೂಪಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿಲ್ಲ. ಇವರ ನಾಟಕಗಳು ಕಾಳಿದಾಸಾದಿ ನಾಟಕಕಾರರಂತೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯಕೃತಿಗಳನ್ನು ಆಕರ ಮಾಡಿಕೊಂಡರೂ ಮೂಲದಿಂದ ತುಂಬ ದೂರ ಸಿಡಿಯುತ್ತವೆ. ಇದರಿಂದ ನಮ್ಮ ಅಧ್ಯಯನದ ಕಕ್ಷೆಯೊಳಗೆ ಬಂದರೂ ಇಲ್ಲಿಯೇ ನೆಲೆಯೂರದೆ, ಅವು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಕಕ್ಷೆಯಿಂದ ಹೊರಗೆ ಜಿಗಿಯುತ್ತಿರುತ್ತವೆ.

ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕೃತಿಗಳ ರಂಗರೂಪ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ:

ಇದಿಷ್ಟು ಕುವೆಂಪು ಅವರು ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ರಂಗರೂಪಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿದುದರ ಬಗೆಗಿನ ಚರ್ಚೆ. ಕುವೆಂಪು ಅವರು ಹೀಗೆ ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಂಗರೂಪಕ್ಕೆ ತಂದಿರುವ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುವಾಗ, ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಇತರರು ರಂಗರೂಪಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿರುವುದೂ ಕೂಡ ನಮ್ಮ ಚರ್ಚೆಯ ಭಾಗವಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕವನಗಳು, ಮಹಾಕಾವ್ಯ, ಕಥೆ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ವಿವಿಧ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ, ವಿಭಿನ್ನ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವರಿಂದ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟಿದ್ದು, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕಾವ್ಯದ ರೂಪಾಂತರವನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಲಾಗುವುದು.

'ಬೊಮ್ಮನಹಳ್ಳಿಯ ಕಿಂದರಿ ಜೋಗಿ'– ಕವನವಾಗಿಯೂ ಮತ್ತು ರಂಗಪ್ರಯೋಗವಾಗಿಯೂ ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುವ ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಮೊದಲ ಕೃತಿ. ಮಹಾರಾಜ ಕಾಲೇಜಿನ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಘದ ಕಿರಿಯರ ಕಾಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ೧೯೨೮ರಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗೆ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತಾದರೂ, ಇದು ಪ್ರಕಟವಾಗುವುದಕ್ಕೂ ಮೊದಲು ಮತ್ತು ಪ್ರಕಟವಾದ ನಂತರವೂ, ಈ ಕವನವನ್ನು ಸ್ವತಃ ಕುವೆಂಪು ಅವರೇ ಕಾವ್ಯಗೋಷ್ಠಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದರೆಂಬ ಸಂಗತಿ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ.[೮] Browning ಕವಿಯ Pied Piper of Hamlin ಕವನದ ವಿಸ್ತೃತ ರೂಪಾಂತರ–ಈ ಕವನ. ಆದರೂ ಮೂಲದ ವಾಸನೆಯೇ ಇಲ್ಲದ ಹಾಗೆ ಸ್ಥಳೀಯ

ಸನ್ನಿವೇಶ, ಪಾತ್ರ, ಘಟನೆಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯ ಮೂಲಕವೇ ನಮ್ಮನ್ನು ಬೇರೊಂದು ಜಗತ್ತಿಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುತ್ತದೆ.

ತಮಾಷೆಯ, ಕವಿಯ ಕಲ್ಪನಾಸೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಮೈಪಡೆದ ಅದ್ಭುತ ರೋಮಾಚಕ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ತೆರೆದಿಡುವ ಈ ಕೃತಿ ಆರಂಭಗೊಳ್ಳುವುದೇ ಹೀಗೆ ಚಕಿತಗೊಳಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ.

ತುಂಗಾತೀರ ಬಲಗಡೆಯಲ್ಲಿ
ಹಿಂದಲ್ಲಿದ್ದುದು ಬೊಮ್ಮನಹಳ್ಳಿ.
ಅಲ್ಲೇನಿಲಿಗಳ ಕಾಟವೆ ಕಾಟ,
ಅಲ್ಲಿಯ ಜನಗಳಗತಿ ಗೋಳಾಟ:
ಇಲಿಗಳು!
ಬಡಿದುವು ನಾಯಿಗಳ!
ಇಲಿಗಳು!
ಕಡಿದುವು ಬೆಕ್ಕುಗಳ!

ಇಲಿಗಳಿಂದಾಗುವ ನಾನಾ ಅವಾಂತರಗಳು, ಹಳ್ಳಿಯ ಜನರ ಅಸಹಾಯಕತೆ, ಊರಗೌಡನ ಬೇಜವಾಬ್ದಾರಿತನ, ಜೋಗಿಯು ನುಡಿಸುವ ಕಿಂದರಿಯ ನಾದದ ಮೋಹಕತೆ, ಮೋಹಕ ನಾದದ ಲಯಕ್ಕೆ ಸೋತ ಇಲಿಗಳ ಹಿಂಡು ತುಂಗಾನದಿಯ ನೀರಿನಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿ ಸಾಯುವುದು, ಈ ವಿಚಿತ್ರ ಘಟನೆಗಳು ಮತ್ತು ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಶಬ್ದ ಚಿತ್ರಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು ಅವರು ನಿರೂಪಿಸಿರುವ ಬಗೆ ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಶ್ರೇಷ್ಠ ವ್ಯಂಗ್ಯಚಿತ್ರಕಾರ ಆರ್.ಕೆ.ಲಕ್ಷ್ಮಣ್ ಅವರ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳು ಘಟನೆಗಳ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿದ್ದು, ಓದುಗರಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ನೋಡುಗರಲ್ಲಿ ನಗೆಯ ಬುಗ್ಗೆಯನ್ನು ಉಕ್ಕಿಸುತ್ತವೆ.

'ಮಕ್ಕಳ ಕವನ' ಎಂದು ಇದನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದ್ದರೂ, ಇದರದು 'ಕಥನಗೀತ'ದ ಮಾದರಿ. ಅಲ್ಲದೆ ಈ ಗೀತವು ಸುಲಭವಾಗಿ ರಂಗರೂಪಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗುವಂತಿದ್ದು; ಕೇವಲ ಓದಿನ ಮೂಲಕವೇ ದೃಶ್ಯಗಳ ಸರಮಾಲೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತ ರಂಜಿಸುತ್ತದೆ. 'ಕಿಂದರಿಜೋಗಿ'ಗೆ ಈ ಶಕ್ತಿಯಿದ್ದುದರಿಂದಲೇ, ಬೆಂಗಳೂರಿನ 'ಪ್ರಭಾತ್' ಕಲಾವಿದರು ಮತ್ತು 'ಬಾಲಭವನ'ದ ಮಕ್ಕಳ ಅಭಿಯನಯದ ಮೂಲಕ ಇದು ರಂಗಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿಯೂ ತುಂಬ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತು. ಇದನ್ನು ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದವರು ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತರು. ಮಕ್ಕಳ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾದರೂ, ಕಾರಂತರು ಇದನ್ನು ಮೊದಲಿಗೆ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ್ದು 'ರಂಗಾಯಣ'ಕ್ಕಾಗಿ. ಅದೂ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ತರಬೇತಿಯ ಭಾಗವಾಗಿ. ಈ ಕುರಿತು ಅವರು ತಮ್ಮ ಅನುಭವಗಳ ಕಥನದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಭೋಪಾಲದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಒಂದು ವರ್ಷ ನಾಟಕ ಆಡಲೇಬಾರದು ಅಂತಿದ್ದರೆ, ರಂಗಾಯಣದಲ್ಲಿ ಅದು ಎರಡು ವರ್ಷ ಅಂತ ಮಾಡಿದೆ. ಎರಡು ವರ್ಷ ಪೂರ ತರಬೇತಿಯೇ ಅಂತ. ಆಮೇಲೆ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರೆಲ್ಲ "ಇಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮಾಡಬೇಕು, ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಎಲ್ಲಿದ್ದೀವಿ ಗೊತ್ತಾಗೋದಿಲ್ಲ" ಅಂತ ಹೇಳತೊಡಗಿದರು. ಕಿಂದರಿ ಜೋಗಿ ಮಾಡಿದ್ದು ಹಾಗೆ, ತರಬೇತಿಯ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿ, ಈ ನಾಟಕ ಆಡಲಿಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲಿ ಹೋದರೂ ಬೇಕಾದಷ್ಟು ಜಾಗ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ ನಾನು. ಅದರಲ್ಲಿ ಡಯಲಾಗು ಗೌಡ ಮತ್ತು ಜೋಗಿ– ಇಬ್ಬರದೇ, ಅದೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೊತ್ತು ಮಾತ್ರ. ಉಳಿದಂತೆ ಪೂರ್ತಿ ಹಾಡು. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ರಿದಂ ಬದಲಾಯಿಸಬೇಕು ಅಂತ ಬಯಸಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಮಾತ್ರೆಗಳು, ಎಲ್ಲ ಕಡೆ ಟ್ವಿಂಕಲ್ ಟ್ವಿಂಕಲ್ ಲಿಟ್ಲ್ ಸ್ಟಾರ್ ಈ ರಿದಂ! ೧೨೩೪, ೧೨೩೪ ತುಂಗಾ ತೀರದ ಬಲಗಡೆಯಲ್ಲಿ– ಹೀಗೆ ಹೊಸತೇನೂ ಇಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಬೇರೆ ರಾಗ ಹಾಕಬೇಕಾಯ್ತು. ಮೂರು ಮಾತ್ರೇನೂ ಬರೋಗಾಹೆ ೪,೩ ಹೀಗೆ.

ರಂಗಾಯಣದ ಹುಡುಗರು ಆಗ ಹೊಸಬರು. ಒಳ್ಳೇ ಉತ್ಸಾಹ ಇತ್ತು. ಅಧ್ಯಾಪಕರೂ ನನ್ನ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಿದರು. ಬಸು, ರಘು, ಚೀನಿ ಎಲ್ಲರೂ. ಬಹಳ ಯಶಸ್ವಿಯಾಯ್ತು. ಕಿಂದರಿಜೋಗಿ ಅದನ್ನು ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕವಾಗಿ ಯಾರೂ ಅಷ್ಟು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ತಗೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ನಾಟಕದಿಂದ ಮುಂದೆ ನನಗೆ ಗೋಕುಲ ನಿರ್ಗಮನಕ್ಕೆ ತುಂಬ ಸಹಾಯವಾಯ್ತು.'

ಆನಂತರದಲ್ಲಿ 'ಕಿಂದರಿಜೋಗಿ'ಯು ಮಕ್ಕಳ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿಯೂ ತುಂಬ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತು. ಕಾರಂತರೇ 'ಬಾಲಭವನ'ದ ಮಕ್ಕಳಿಗಾಗಿ ಇದನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಹೀಗೆ ಬಾಲಭವನದ ಮಕ್ಕಳು ಕಾರಂತರ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ 'ಕಿಂದರಿಜೋಗಿ'ಯನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರುವುದಕ್ಕೂ ಮೊದಲೇ, ಅಂದರೆ ೧೯೬೯ರಲ್ಲಿಯೇ, ಗೋಪಿನಾಥದಾಸರ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ 'ಪ್ರಭಾತ್' ಕಲಾವಿದರು ಇದನ್ನು ರಂಗರೂಪಕ್ಕೆ ತಂದು ಅಭಿನಯಿಸಿದ್ದರು. ಬೆಂಗಳೂರಿನ 'ರಂಗಮಂಟಪ'ದವರ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ೧೯೬೯ ಮೇ ೫ರಿಂದ ೧೨ನೆಯ ದಿನಾಂಕದವರೆಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಲಾಸಿ ತಂಡಗಳು ಪ್ರದರ್ಶನ ನೀಡಿದ ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಿಂದರಿಜೋಗಿಯೂ ಕೂಡ ಒಂದಾಗಿತ್ತು. ಈ ರಂಗಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಕುರಿತು ಡಾ.ಎಚ್.ಕೆ.ರಂಗನಾಥ್ ಅವರು ಹೀಗೆ ದಾಖಲಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಕುಣಿಸಿ ಆಡಿಸಿದ ಬೊಮ್ಮನಹಳ್ಳಿ ಕಿಂದರಿಜೋಗಿಯನ್ನು ಬೆಂಗಳೂರಿನ 'ಪ್ರಭಾತ್' ಕಲಾವಿದರು ರಂಗದ ಮೇಲೆ

ತಂದು ಒಂದು ಗಾರುಡಿಗ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೇಲೆ ಸಮ್ಮೋಹನಾಸ್ತ್ರ ಬೀರಿದರು. ಅರ್ಧಗಂಟೆಯ ಅವಧಿಯ ಈ 'ಗೀತನೃತ್ಯ' ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ಮಕ್ಕಳ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸೊಗಸಾದ ಕಾಣಿಕೆ. ನಿಬಿಡವಾಗಿದ್ದರೂ ಆ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಹಾಗೂ ಮೂಷಿಕ ಸೈನ್ಯ ಓಡಾಡುವ ಕಣ್ಣು ಮಾಯೆ ಕಟ್ಟಿದ ಸೈಕ್ಲೋರಮಾದ ಬಳಕೆ ರಮ್ಯ. ಹಳ್ಳಿಯ ಗೌಡನಾಗಿ ರಾಮಚಂದ್ರ, ಜೋಗಿಯಾಗಿ ಸುನಂದ, ಕುಂಟಬಾಲಕನಾಗಿ ಗೀತಾಬಾಲಿ ಇವರದು ಅಚ್ಚರಿಪಡುವಂತಹ ನೃತ್ಯಾಭಿನಯ. ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಗಾಯನ ಅನಂತಸ್ವಾಮಿಯವರದು. ನಿರ್ದೇಶಕ ಗೋಪಿನಾಥದಾಸರು ಇಂಥದೊಂದು ನವೀನ ರಂಗಕಲೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಗಾಗಿ ಕೃತಜ್ಞತೆಗೆ ಅರ್ಹರು...[೧೦]

ಇಂತಹ 'ನವೀನ ರಂಗಕಲೆ'ಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿಯೇ ಆನಂತರದಲ್ಲಿ ತಿರುಕನ ಕನಸು, ಗೋವಿನ ಹಾಡು, ಕೆರೆಗೆ ಹಾರದಂತಹ ಕಥನ ಕವನಗಳೂ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟು ಸಾಕಷ್ಟು ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಪಡೆದುದನ್ನು ರಂಗ ಇತಿಹಾಸವು ಗುರುತಿಸಿದೆ.

ಈ ನಡುವೆ 'ಸಮುದಾಯ' ತಂಡವು ಕುವೆಂಪು ಅವರ 'ಕಲ್ಕಿ' ನೀಳ್ಗವನವನ್ನು ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿ, ನೀಡಿರುವ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳೂ ಕೂಡ ಗಮನಾರ್ಹವಾದುವು. ಬಡವ-ಶ್ರೀಮಂತರ ನಡುವಿನ ಅಂತರಗಳನ್ನು, ಹಸಿವಿನ ತೀವ್ರತೆಯಲ್ಲಿ ನರಳುತ್ತಿರುವ ಬಡವರ ದುಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಶ್ರೀಮಂತರ ದರ್ಪ-ಶೋಷಣೆಗಳನ್ನು ಈ 'ಕಲ್ಕಿ' ಕವನವು ಕಣ್ಣ ಮುಂದಿಡುತ್ತದೆ.

ಕನಸಿನ ನಿರೂಪಣೆಯಂತಿದ್ದರೂ ಕವನದ ತುಂಬ ಅಸಮಾನತೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುವ ಸಮಾಜದ ವಾಸ್ತವ ಚಿತ್ರಗಳೇ ದಟ್ಟವಾಗಿವೆ. ಜೊತೆಗೆ, ಕವನದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ, ಇಂತಹ ದುಷ್ಟ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲವಾಗಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಸೂಚನೆಯೆಂಬಂತೆ ಕಲ್ಕಿಯ ಅವತಾರವೂ ಆಗುತ್ತದೆ. 'ಕಲೆಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದ್ಧತೆ'ಯಿರಬೇಕೆನ್ನುವ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡಿರುವ 'ಸಮುದಾಯ' ತಂಡ ಬಹುಶಃ ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ (ಅಂದರೆ ತಮ್ಮ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿಗೆ ಇದು ಅಳವಡುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ) 'ಕಲ್ಕಿ' ಕವನವನ್ನು ರಂಗಪ್ರಯೊಗಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿರಬೇಕೆನಿಸುತ್ತದೆ. 'ಕಿಂದರಿಜೋಗಿ'ಯ ಹಾಗೆಯೇ ಈ ಕವನದ ರಂಗಪ್ರಯೋಗವೂ ಕೂಡ 'ಗೀತನೃತ್ಯ' ಮಾದರಿಯದು.

ಕಾವ್ಯವನ್ನು ನಾಟ್ಯೀಕರಿಸಿದ ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆಯ ಪ್ರಯತ್ನ 'ಶ್ರೀರಾಮಾಯಣ ದರ್ಶನ'ದ್ದು. ಕುವೆಂಪು ಅವರ 'ರಾಮಾಯಣ ದರ್ಶನಂ' ರಂಗಪ್ರಯೋಗದ ಜೊತೆಗೆ ಹಲವು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪಾಂತರಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾಗಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಇದರ ಎರಡು ಗದ್ಯಾನುವಾದಗಳು ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುವುದೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಗಮಕಿಗಳ ಮೂಲಕ

ರೇಡಿಯೋ ಪ್ರಸಾರ ಕೂಡ ಆಗಿ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ದಿಲ್ಲಿಯಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿದ್ದ ಕನ್ನಡದ ನೃತ್ಯ ಕಲಾವಿದೆ ಮಾಯಾರಾವ್ ಅವರು 'ರಾಮಾಯಣ ದರ್ಶನಂ'ದ ನೃತ್ಯ ರೂಪಕವನ್ನು ರೂಪಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ ಇನ್ನಷ್ಟು ಜನಪ್ರಿಯಗೊಳಿಸಿದರು.

ಹೀಗೆ ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕಾವ್ಯದ ರಂಗರೂಪ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ– ಈ ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ– ವಿವಿಧ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ಹಲವರಿಂದ ವಿಭಿನ್ನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದಿದ್ದರೂ, ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಮಹತ್ವದ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನೇನನ್ನೂ ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಉಂಟು ಮಾಡಲಿಲ್ಲವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ. ಮತ್ತು ಕುವೆಂಪು ಅವರು ಮಾಡಿದ ರಂಗರೂಪಗಳಿಗೂ ಈ ಮಾತು ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಮೂಲಕಥೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ ಅವರು ಹೇಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ ವಸ್ತು–ತತ್ವ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕವಾದದ್ದಾದರೂ ಅವರ ಕೃತಿಗಳ ಈ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗೆ ಇರುವ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಗುಣವನ್ನು ತತ್ತ್ವದ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಲಾರೆವು. (ಪ್ರತಿಕೃತಿ ವಿಧಾನವು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾದುದಾದರೆ ಪ್ರತಿಮಾವಿಧಾನವು ತತ್ತ್ವನಿಷ್ಠ'ವೆನ್ನುವ ಕುವೆಂಪು ಅವರು ನಾಟಕ ಕಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರತಿಮಾವಿಧಾನದ ಪಕ್ಷಪಾತಿಗಳು ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನೆನೆಯಬಹುದು) ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಕುವೆಂಪು ಅವರ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ರಂಗರೂಪ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುವಾಗ, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೂಲಕ ಕಲಾವಿದರಾಗಿ ಅವರು ಮಹತ್ತರವಾದುದನ್ನು ಸಾಧಿಸಿರುವುದರ ತಿಳುವಳಿಕೆಯಿಟ್ಟುಕೊಂಡೂ, ಈ ಮೇಲಿನ ದೌರ್ಬಲ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಕಡೆಗಣಿಸುವಂತಿಲ್ಲ.

ಶ್ರೀ ಬಾಹುಬಲಿ ವಿಜಯಂ

ಪಂಪನ 'ಆದಿಪುರಾಣ'ದ ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ಆಶ್ವಾಸ, ಬೊಪ್ಪಣನ 'ಜಿನಸ್ತುತಿ' ಎಂಬ ಶ್ರವಣಬೆಳ್ಗೊಳದ ಶಾಸನ, ಚಾವುಂಡರಾಯನ 'ಚಾವುಂಡರಾಯಪುರಾಣ', ನಾಗಚಂದ್ರನ 'ಮಲ್ಲಿನಾಥ ಪುರಾಣ' ಹೀಗೆ ಒಟ್ಟು ಈ ನಾಲ್ಕೂ ಮೂಲಗಳು ಭಾರತ–ಬಾಹುಬಲಿಯ ಸಂಘರ್ಷವನ್ನು ಮತ್ತು ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಗೆದ್ದೂ ಬಾಹುಬಲಿಯು ತಪಶ್ಚರಣ ಮುಖಿಯಾದದ್ದನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವಂತಹುವು. ಒಂದೇ ವಸ್ತುವನ್ನು ಕುರಿತ ಈ ಕೃತಿಗಳೆಲ್ಲವೂ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಜೈನಕೃತಿಗಳು ಮತ್ತು ವಸ್ತುವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯಿದ್ದರೂ ಅವುಗಳ ಮುಂದಿರುವ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶ ಒಂದೇ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಬಹುಶಃ ಈ ಸಾಮ್ಯತೆಗಳ ಕಾರಣದಿಂದಲೋ ಏನೋ, ಜಿ.ಪಿ.ರಾಜರತ್ನಂ ಅವರು ಈ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ನಾಟಕೀಯವೆನ್ನಿಸುವ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಆಯ್ದು ಒಂದು ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ತಂದು 'ಶ್ರೀಬಾಹುಬಲಿ ವಿಜಯಂ' ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಡಿ ಅವಕ್ಕೆ ದೃಶ್ಯರೂಪ ನೀಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿರಬಹುದು.

ಆದರೆ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ. ಅವರ ರಂಗರೂಪ ಪ್ರಯತ್ನಗಳ ಪ್ರಭಾವದ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದ ಕೃತಿಯಾಗಿದ್ದರೂ, ಇದು ಕಾವ್ಯರೂಪವನ್ನು ಮೀರಿ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗಿ

ರಂಗರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ರಾಜರತ್ನಂ ಅವರ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಈ ರಂಗರೂಪಕ್ಕೆ ಸಿಗಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗಿದ್ದೂ, 'ಕಾವ್ಯನಾಟಕ'ದ ಮಾದರಿಗೆ ಸೇರುವಂಥ ಅಭಿಜಾತ ಶೈಲಿಯ ಪಂಡಿತ ಭಾಷೆಯ ಈ ರಂಗರೂಪವನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಬಹಳ ಆಧುನಿಕವೆನ್ನುವಂತೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಿ ತೋರಿದವರು ನೀನಾಸಂ 'ತಿರುಗಾಟ' ತಂಡದವರು. ಇದನ್ನು ನೀನಾಸಂ 'ತಿರುಗಾಟ'ಕ್ಕಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸಿದವರು ಶ್ರೀ ರಘುನಂದನ ಅವರು.

ಪಂಪಭಾರತ

(ರಚನೆ : ಡಾ. ಕೆ.ವೈ.ನಾರಾಯಣಸ್ವಾಮಿ, ನಿರ್ದೇಶನ: ಪ್ರಮೋದ್ ಶಿಗ್ಗಾಂವ್)

ವರ್ತಮಾನವೆಂಬ ಬಿಂದುವಿನಿಂದ ಭೂತದ ಕಡೆಗೆ ಹೊರಳುವ ಈ ರಂಗರೂಪವು ಪಂಪನ ಕಾಲದ ರಾಜಕೀಯ-ಸಾಮಾಜಿಕ-ಧಾರ್ಮಿಕ ಅಂತಃಕಲಹಗಳನ್ನು, ಸಂಚು-ಒಳಸಂಚುಗಳನ್ನು ಕಣ್ಣ ಮುಂದಿರಿಸುತ್ತ ಮಹಾಭಾರತದ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ಇಂಥ ಸಂಕುಚಿತ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮನಸ್ಥಿತಿ ಹೇಗಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ತೋರುತ್ತ ಮತ್ತೆ ವರ್ತಮಾನವೆಂಬ ಬಿಂದುವಿಗೆ ಬಂದು ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಮಹಾಭಾರತದ ಕಾಲ, ಪಂಪನ ಕಾಲ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ಕಾಲ- ಈ ತ್ರಿಕಾಲಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯೆಂಬ ಎಚ್ಚರವಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ಭೂತ-ವರ್ತಮನ-ಭವಿಷ್ಯತ್ತುಗಳನ್ನು ಏಕತ್ರಗೊಳಿಸುವ ಹಂದರ ಈ ರಂಗರೂಪದ್ದು. ಇದು ಹೇಗೆಂದರೆ, ಮಹಾಭಾರತದ ಕಾಲಘಟ್ಟಕ್ಕೇ ಪಂಪ-ಅರಿಕೇಸರಿ ಜೀವಿಸಿದ್ದ ಕಾಲವು ಭವಿಷ್ಯದ ಹಾಗೆ ಕಂಡರೆ, ಪಂಪನ ಕಾಲಮಾನಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ವರ್ತಮಾನವು ಭವಿಷ್ಯದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ನಮಗೆ ಪಂಪನು ಬದುಕಿದ್ದ ಕಾಲ 'ಭೂತ'ದ ಹಾಗೆ ಕಂಡರೆ, ಮಹಾಭಾರತದ ಘಟನೆಗಳು ಪಂಪನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಭೂತಕಾಲಕ್ಕೆ ಸಂದ ಘಟನೆಗಳಾಗುತ್ತವೆ.

Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contined in time past.

-ಎಂದು ಟಿ.ಎಸ್.ಎಲಿಯಟ್‌ನು ಹೇಳುವ ಹಾಗೆ ಕಾಲದ ಸಾತತ್ಯವನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರೊಂದಿಗೆಯೇ ಪಾತ್ರಗಳ ಅಂದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಸಾತತ್ಯವನ್ನೂ ಈ ಕೃತಿ ಆಗು ಮಾಡಿದೆ. "ಪಂಪಭಾರತ" ಎಂಬೀ ರಂಗರೂಪದ ವಿಸ್ಮಯತೆ ಮತ್ತು ಶಕ್ತಿಯಿರುವುದು ಮಹಾಭಾರತ ಕಾಲದ ಘಟನೆ-ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು, ಪಂಪಭಾರತ ಕಾಲದ ಘಟನೆ-ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಭಾರತ ಕಾಲದ ಘಟನೆ-ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಂದಿರುವುದರಲ್ಲಿ; ಮತ್ತು ಈ ಮೂರೂ ಕಾಲದ 'ಭಾರತ'ಗಳಲ್ಲಿ ಆಳುವವರ ಅಧಿಕಾರದಾಹಕ್ಕೆ, ಕೋಮುವಾದಿಗಳ ಸಂಕುಚಿತ ಮನಸ್ಥಿತಿಗೆ 'ಕರ್ಣ'ನಂತಹವರು ಹೇಗೆ ಬಲಿಪಶುಗಳಾಗಿರುತ್ತಾರೆ? ಶೋಷಣೆಯೆನ್ನುವುದು ಶೋಷಣೆಗೆ ಒಳಗಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಯ

ಅರಿವಿಗೆ ಬಾರದೆ ಹೇಗೆ ನಿರಂತರವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ತೋರಿರುವುದರಲ್ಲಿ. ಪಂಪಭಾರತದ ಪ್ರಸ್ತುತತೆ ಇರುವುದೇ ಇಲ್ಲಿ; ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಂಡೂ ಕೃತಿ ಹೊರಸೂಸುವ ಪ್ರಗತಿಪರ ನಿಲುವುಗಳಲ್ಲಿ.

ಪಂಪನ ಭಾರತವನ್ನು ಪುನಃಸ್ಸಂಘಟಿಸುವ ಈ ರಂಗರೂಪದಲ್ಲಿ ಅಡಿಗರ 'ಭೂತ' ಮತ್ತು 'ಭೂಮಿಗೀತ' ಕವನಗಳ ನೆರಳು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸುಳಿಯುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಹಾಗೆಯೇ ಈ ರಂಗರೂಪದೊಳಗಿನ ಕರ್ಣನು ಕಂಬಾರರ 'ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ'ಯ ಶಿವನಾಗದೇವನಂತೆ ಗೊಂದಲ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವವನು. ಆತನ ಹಾಗೆಯೇ ನೀರಿನೊಳಗಿನ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವನ್ನು ಕಾಣಬಯಸುವವನು ಮತ್ತು ತನ್ನ ಹುಟ್ಟಿನ ಮೂಲದ ಹುಡುಕಾಟದಲ್ಲಿರುವವನು.

ಭೂತದ ಸತ್ಯವನ್ನು ಹುಡುಕಲು ಬಂದ ಸಂಶೋಧಕರಿಗೆ ಸತ್ಯದ ಭೂತವೇ ಎದುರಾದಾಗ, ಅವರು ಹೆದರಿ ಓಡಿಹೋಗುವುದು; ಮುಂದೆ ಆ 'ಭೂತ'ವೇ ಭೂತಕಾಲದ ಪಾತ್ರವಾಗಿ ಅನಾವರಣಗೊಳ್ಳುವುದು; ಅಕ್ಷರದೊಳಗೆ, ಛಂದಸ್ಸಿನೊಳಗೆ ಅಡಗಿ ಕುಳಿತಂತಿದ್ದ ಪಂಪನು ಶಾಸನವನ್ನು ಸೀಳಿಕೊಂಡು ಹೊರಬರುವುದು; ಆ ಕ್ಷಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಕಾದುಕುಳಿತಿದ್ದ ಕರ್ಣ, ಕರ್ಣ-ಪಂಪರ ಸಂವಾದ, ಪಂಪ-ಅರಿಕೇಸರಿಯ ಸಂವಾದ ಮತ್ತು ಈ ಸಂವಾದ, ನೆನಪುಗಳು, ಅತೃಪ್ತ ಬಯಕೆಗಳು ಮತ್ತು ತಪ್ಪೊಪ್ಪಿಗೆಯ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಸತ್ಯಗಳು- ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ ವಸ್ತುವೆನಿಸುತ್ತವೆ. ಹಾಗಿದ್ದರೂ ದೇಶಕಾಲಗಳ ತೂಗುಯ್ಯಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಜೀಕುವ ಈ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ ಬಿಂದು ಇದೇ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. (ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ನೀಡಿರುವ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ 'ಕರ್ಣಕೇಂದ್ರಿತ'ವೆನ್ನಬಹುದು) ಏಕೆಂದರೆ- ವರ್ತಮಾನದ ಜ್ವಲಂತ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ- ಈ ರಂಗರೂಪವು ಹಲವು ಮಜಲುಗಳಿಂದ ನೋಡಬಹುದಾದದ ಹರಹನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ.

ವಚನಗಳು, ದಾಸರ ಪದಗಳು, ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಅಡಿಗರ ಕವಿತೆಗಳು, ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯನವರ ಕ್ರಾಂತಿಗೀತೆಗಳು

ವಚನಗಳು:

ತಲೆದಂಡ, ಸಂಕ್ರಾಂತಿ ಹಾಗೂ ಮಹಾಚೈತ್ರ- ಈ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳು ಬಸವಣ್ಣನವರ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರಾತ್ಮಕ ವಿವರಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿರುವ ನಾಟಕಗಳು. ಈ ಕೃತಿಗಳ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯೆಂದರೆ, ಕೇವಲ ಭೂತಕಾಲಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡಿ ಹಿಡಿಯುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಮಾಡದೆ ಇವು ವರ್ತಮಾನದ ನೆಲೆಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಆ ಮೂಲಕ ಸಮಷ್ಟಿ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ನಿರ್ಮಾಣದ ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತವೆ.

(ಒಂದು ವೇಳೆ, ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಹೇಳುವುದಷ್ಟೇ ಇವುಗಳ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದ್ದರೆ, ಈ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಹದಿಮೂರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿಯೆ ಶಿವಶರಣರ ಬಗ್ಗೆ ಸುದೀರ್ಘ ರಗಳೆಗಳನ್ನು ಬರೆದ ಹರಿಹರನೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಸ್ತುತ ಆಗಿಬಿಡುತ್ತಿದ್ದ.) ನಾಟಕದ ಶಕ್ತಿಯಿರುವುದೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ವಿಭಿನ್ನ ಪಾತ್ರಗಳ ನಡುವೆ ಸಂಘರ್ಷಕ್ಕೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿಸುವುದರಲ್ಲಿ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ, ಓತಪ್ರೇತವಾಗಿ ಶಿವಶರಣರ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುವ ಹರಿಹರನಿಗಿಂತ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಗೆ ಅನುವು ಮಾಡಿಕೊಡುವ ಮೇಲಿನ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳು ನಮಗೆ ಮುಖ್ಯವೆನಿಸುತ್ತವೆ.

ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ, ಶಿವಶರಣರ ವಚನಗಳು ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡು ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿಗೆ ಅವಕ್ಕೆ ತರ್ಕಬದ್ಧತೆ ಮತ್ತು ನಾಟಕೀಯತೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳು ದೊರೆತದ್ದು– ಶೂನ್ಯ ಸಂಪಾದನೆಗಳ ಮೂಲಕ. 'ರಂಗಭೂಮಿಯು ವಾದ ವಿವಾದಗಳನ್ನು ನಡೆಸಲು ಇರುವ ಒಂದು ವೇದಿಕೆ. ಬೌದ್ಧಿಕ ಚರ್ಚೆಗಳನ್ನು ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ತಂದು ಅವುಗಳಿಗೆ ವಾದ–ಪ್ರತಿವಾದ ಹೂಡಿಸುವಂಥದ್ದು' ಎನ್ನುವ 'ಬೌದ್ಧಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಲ್ಲಿ, ಶೂನ್ಯ ಸಂಪಾದನೆಗಳು ವಚನಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ರಂಗರೂಪಗಳೆಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ, ಹೀಗೆ ಹೇಳುವಾಗ, ಅಭಿನಯವನ್ನು ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ವಾದ–ಪ್ರತಿವಾದಗಳಂತಹ ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸುತ್ತಿರುತ್ತೇವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು.

ಶಿವಶರಣರ ಜೀವನದ ಕಥೆಯನ್ನು ವಸ್ತುವಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ರಚನೆಯಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಕೃತಿ, ಮುದೇನೂರು ಸಂಗಣ್ಣನವರ 'ಸೂಳೆ ಸಂಕವ್ವೆ'. ದೊರೆತಿರುವ ಈಕೆಯ ಒಂದೇ ಒಂದು ವಚನವನ್ನು ಮತ್ತು ಸೂಳೆಯಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿ ಶರಣೆಯಾಗಿ ಬದುಕು ಸಾಗಿಸಿದ ಈಕೆಯ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರಾತ್ಮಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ರಚನೆಯಾಗಿರುವ ಈ ನಾಟಕವು ರಂಗರೂಪ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಚನಕಾರರ ಇತಿಹಾಸ ಮತ್ತು ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ತಲೆದಂಡ, ಸಂಕ್ರಾಂತಿ, ಮಹಾಚೈತ್ರಗಳಂತೆ ವರ್ತಮಾನಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡಿಯಾಗುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ.

ಸಾಣೆಹಳ್ಳಿಯ 'ಶಿವಸಂಚಾರ' ತಂಡದವರಿಂದ ನೂರಾರು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕಂಡಿರುವ ಈ ನಾಟಕವು ಸಾಕಷ್ಟು ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ. ಇದನ್ನು 'ಶಿವಸಂಚಾರ'ದವರಿಗಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದವರು ಶ್ರೀ ಬಾದಾಮಿಯವರು.

ದಾಸರ ಪದಗಳು:

ದಾಸರ ಪದಗಳನ್ನು, ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಪುರಂದರ ದಾಸರ ಪದಗಳನ್ನು ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿದ್ದು ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತರು. ಜಿ.ಬಿ.ಜೋಶಿಯವರ 'ಸತ್ತವರ ನೆರಳು' ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ತುಂಬ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಪುರಂದರ ದಾಸರ ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಕಾರಂತರು ಅಳವಡಿಸಿ ರಂಗಕೃತಿಗೆ ಜೀವಕಲೆಯನ್ನು ತಂದರಾದರೂ, ಸ್ವತಃ ಜೋಶಿಯವರಿಗೇ ಈ ಬಗ್ಗೆ ಅಸಮಾಧಾನವಿತ್ತು.

"ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದವನ ಪ್ರೇಕ್ಷಿತಾರ್ಥವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಸೋತಿತೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು" ಎಂದು ಜಿ.ಬಿ.ಜೋಶಿಯವರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟರು. ಇದನ್ನೇ ಬೇರೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ "ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ್ಯದ ಅವನತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಆಳವಾದ ವಿಷಾದ ಇದೆ ಎಂದು ನಾನು ತಿಳಿದಿದ್ದೇನೆ. ಆದರೆ ಇಡೀ ನಾಟಕದ (ಕಾರಂತರ ರಂಗಪ್ರಯೋಗ) ಬ್ರಾಹ್ಮಣ್ಯದ ಲೇವಡಿಯಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ"[೧೧] ಎಂದು ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರು ಸೂಚಿಸುತ್ತ, ಜೋಶಿಯವರ 'ಸತ್ತವರ ನೆರಳು' ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಕಾರಂತರ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗದ ನಡುವೆ ಏರ್ಪಟ್ಟ ಕಂದರದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡಿದರು.

ಕಾರಂತರು ತಮ್ಮ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ್ದುದು ಇಷ್ಟು: 'ಡೊಂಕು ಬಾಲದ ನಾಯಕರೆ', 'ಇಬ್ಬರು ಹೆಂಡಿರ ಸುಖವನಿಂದು ಕಂಡೆ', 'ಆದದ್ದೆಲ್ಲ ಒಳಿತೇ ಆಯಿತು', 'ಆಚಾರವಿಲ್ಲದ ನಾಲಗೆ ಓ ನಾಲಗೆ', 'ಗಿಳಿಯು ಪಂಜರದೊಳಿಲ್ಲ', 'ಅಲ್ಲಿದೆ ನಮ್ಮನೆ ಇಲ್ಲಿರುವುದು ಸುಮ್ಮನೆ'– ಈ ಮಾದರಿಯ ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಜಾನಪದ ಮಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ, ಗ್ರೀಕ್ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮೇಳಗೀತೆಗಳ ಹಾಗೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಮೂಲ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ನೀರಸವೆನ್ನಿಸಿದ ಕಡೆ ಅವನ್ನು ತೆಗೆದು, ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿದ್ದೇ ಅಲ್ಲದೆ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಹಾಡು ಮತ್ತು ಹಾಡಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿದ್ದರು.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಸಾಹಿತ್ಯ ನಾಟಕವು ರಂಗನಾಟಕವಾಗುವಾಗ ಹೀಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡುಬಿಟ್ಟಿತ್ತು. ಬಹುಶಃ ಈ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿಯೇ ನಾಟಕಕಾರ ಜೋಶಿಯವರಿಗೆ ಕಾರಂತರು ರುಚಿಸಲಿಲ್ಲ. ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶಕರೂ ಕೂಡ 'ಕಾರಂತರ ಪ್ರಯೋಗವು ಮನರಂಜನೆಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ಕೊಟ್ಟು ಮೂಲದ ಗಂಭೀರತೆಯನ್ನು ಮಸುಕುಗೊಳಿಸಿತು' ಎಂದರು. ದಾಸರ ಪದಗಳನ್ನು ಜಾನಪದ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಇಳಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಮಾಧ್ವರೂ, 'ಕೆಟ್ಟನಾಟಕ'ವನ್ನು 'ಒಳ್ಳೆಯ ಪ್ರಯೋಗ'ವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದ್ದಕ್ಕೆ ನಾಟಕ ವಿಮರ್ಶಕರೂ ತಮ್ಮ ಅತೃಪ್ತಿಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದರು. 'ಹಾಡುಗಳಿಂದ ನಾಟಕ ಸತ್ತಿತು', 'ಹಾಡುಗಳಿಂದಲೇ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಜೀವ ಬಂತು' ಎಂಬ ಇಬ್ಬಗೆಯ ಅನ್ನಿಸಿಕೆಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದಲೂ ಬಂದವು.

ಇಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ಟೀಕೆ ಮತ್ತು ಗೊಂದಲ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳ ನಡುವೆ ಈ ಬಗ್ಗೆ ಕಾರಂತರು ಹೇಳುವುದಿಷ್ಟು: ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಉತ್ತರವೆನ್ನುವ ಹಾಗೆ: "ಈ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು 'ಸತ್ತವರ ನೆರಳು' ಮಾಡೋಕಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆ? ಆದರೆ ಬರೀ ಸಂಭಾಷಣೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಮಾಡೋ ಹಠವಾದರೂ ಯಾಕೆ ಬೇಕು?"

ರಂಗಭೂಮಿಯು ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳ ಸಂಯೋಜನೆಯಾಗಬೇಕು ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ವ್ಯಾಗ್ನರ್. ವ್ಯಾಗ್ನರ್‌ನ 'ಸಮಗ್ರ ಕಲೆಯಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿ' ಎಂಬ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಮೂಲಕ ಸಾಕಾರಗೊಳಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಾರಂತರು ಸಾಹಿತ್ಯ-ಸಂಗೀತಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಜಾನಪದ-ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಲವು ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ನಾವು ಅವರ ಬಹಳಷ್ಟು ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಪುರಂದರ ದಾಸರ ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು ರಂಗರೂಪಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿದ್ದು ಈ ನಿಟ್ಟಿನ ಅವರ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಯತ್ನವಷ್ಟೆ.

ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಕವಿತೆಗಳು:

ಏನೇ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿದ್ದರೂ, 'ಸತ್ತವರ ನೆರಳು' ನಾಟಕದ ರಂಗಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಕಾರಂತರು ದಾಸರ ಪದಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟರು ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಕಡೆಗಣಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಕಾರಂತರ ಈ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿಯೇ ಮುಂದೆ ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ನಾಟಕ 'ಹೊಸ ಸಂಸಾರ'ದ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಬೇಂದ್ರೆಯವರದೇ ಕವನಗಳನ್ನು ಕೆ.ವಿ.ಅಕ್ಷರ ಅವರು ಅಳವಡಿಸಿದರು.

'ಹೊಸ ಸಂಸಾರ'ವು ಬೇಂದ್ರೆಯವರ ಮೂರು ಏಕಾಂಕಗಳ ಒಂದು ಸಂಲಗ್ನರೂಪ. ಬೇಕಾದರೆ 'ತ್ರಿವಳಿ' ಅಂತಲೂ ಇದನ್ನು ಕರೆಯಬಹುದು. 'ಕುಣಿಯೋಣು ಬಾರ', 'ಆ ಮುಖಾ ಈ ಮುಖಾ', 'ಟೊಂಕದ ಮ್ಯಾಲ ಕೈಯಿಟಗೊಂಡು' (ಇದು ಮೂಲ ಕೃತಿಯ ಒಳಗೇ ಇರುವಂಥದ್ದು), 'ಈ ಇದೂ ತುಂಬಿ ಆ ಅದೂ ತುಂಬಿ'- ಈ ಕವನಗಳನ್ನು ಹಾಡುಗಳಾಗಿ ನಾಟಕದ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗುವಂತೆ ಕೆ.ವಿ.ಅಕ್ಷರ ಅವರು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಬಗೆಯು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದುದು. ಮತ್ತು ಅಧ್ಯಯನ ಯೋಗ್ಯವಾದುದು.

ಅಡಿಗರ ಕವಿತೆಗಳು:

ಅಡಿಗರ ಕವಿತೆಗಳನ್ನು-ಅದರಲ್ಲಿಯೂ 'ಭೂಮಿಗೀತ', 'ಹಿಮಗಿರಿಯ ಕಂದರ', 'ಗೊಂದಲಪುರ'ದಂತಹ ದೀರ್ಘ ಕವನಗಳನ್ನು - 'ನೃತ್ಯರೂಪಕ'ಗಳಾಗಿ ರೂಪಿಸಿ ಅಭಿನಯಿಸಿದವರು ಶ್ರೀ ಚನ್ನಕೇಶವ ಅವರು. ಅಡಿಗರ ಕವನಗಳಲ್ಲಿನ ವಿಕ್ಷಿಪ್ತ ಧ್ವನಿಗಳ

ನಡುವಿನ ತಾಕಲಾಟದಲ್ಲಿರುವ ನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನು ಜೀವಾಳವಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ನೀನಾಸಂ ತಿರುಗಾಟ ೨೦೦೧-೦೨ರ ಪ್ರಯುಕ್ತ (ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದಲ್ಲಿ) ಏಕವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ನೀಡಿದ್ದರು.

ಹೊಗೆ, ಬೆಂಕಿ,
-ಅಯ್ಯೊ ಹಾಳಾಗ-
ಉರಿ, ಶಖೆ, ತಾಪ;
ಹೊರಗೆ ರಣರಣ ಬಿಸಿಲು, ಒಳಗೆ ಮಾರಣ ಬೆಂಕಿ.
ಮಲಗಿತ್ತು ಮನ ಚಿತೆಯ ಮೇಲೆ ಆಫೀಸಿನಲಿ.
ಭೂತಗನ್ನಡಿ ಬಿಸಿಲುಮಚ್ಚು ಚುಚ್ಚಿತು ತಲೆಯ;
ಮಿದುಳು- ಬಚ್ಚಲ ಹಂಡೆಯಲ್ಲಿ ಬೇಯುವ ಆಮೆ-
ಎದ್ದೆದ್ದು ಬಿದ್ದು ಒದ್ದಾಡುತ್ತಿತ್ತು.[೧೨]

(ಹಿಮಗಿರಿಯ ಕಂದರ, ಚಂಡೆಮದ್ದಳೆ)

ಹೀಗೆ ತೀವ್ರ ಏರಿಳಿತಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುವ ಅಡಿಗರ ಕವನಗಳ ವಾಚನಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವ ಹಾಗೆ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯದ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಚಲನೆಗಳ ಮೂಲಕವೇ ತೆರೆದಿಡುವ ಹಾಗೆ ಚುರುಕಿನಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದ ಶ್ರೀ ಚನ್ನಕೇಶವ ಅವರ ಅಭಿನಯವು ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಮಾದರಿಯ ನೃತ್ಯದಂತಿತ್ತು.

ರಂಗದ ಮೂಲಕ ಕಾವ್ಯಪ್ರಸ್ತುತಿ ಮಾಡುವ ಈ ಬಗೆಯ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಚರ್ಚಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಆದರೆ ಅಡಿಗರ ಕವನಗಳ ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ Script ಅಥವಾ Video Recordನಂತಹ ದಾಖಲೆಗಳಿಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಮತ್ತು ಇವು ಬಹಳ ಹಿಂದೆ ನೋಡಿದಂತಹ ಪ್ರಯೋಗಗಳಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಬಗ್ಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಚರ್ಚಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ.

ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯನವರ ಕ್ರಾಂತಿಗೀತೆಗಳು:

ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟಿರುವ ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯನವರ ಕ್ರಾಂತಿಗೀತೆಗಳು 'ಚೋಮನ ಮಕ್ಕಳ ಹಾಡು', 'ಅಲ್ಲೆ ಕುಂತವರೆ', 'ಬೆಲ್ಚಿ' ಮತ್ತು ಮೊದಲಾದುವು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ 'ಚೋಮನ ಮಕ್ಕಳ ಹಾಡು' ರಚನೆಯಾದದ್ದೇ ವಿಚಿತ್ರ ಒತ್ತಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ. ಶಿವರಾಮಕಾರಂತರ 'ಚೋಮನದುಡಿ' ಕಾದಂಬರಿಯು ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟಾಗ ನಿರ್ದೇಶಕರಾದ ಆರ್.ನಾಗೇಶ್ ಅವರು ಕಾದಂಬರಿಯ ರಂಗಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ

ಡಾ.ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯನವರಿಂದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಬರೆಯಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಪಟ್ಟರಂತೆ. 'ಚೋಮನ ಮಕ್ಕಳ ಹಾಡು' ಹುಟ್ಟಿದ್ದು – ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ.

"ಪ್ರತಿನಿತ್ಯ ಒಂದೊಂದು ದೃಶ್ಯ ಸಿದ್ಧವಾಗೋದು... ಅಲ್ಲೇ ಬರಹ, ರಿಹರ್ಸಲ್... ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯನವರು ಒಂದೆರಡು ಕವಿತೆ ಬರೆದರು. ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಕಪ್ಪಗಿರಬೇಕು. ಶರ್ಟು, ಬನಿಯನ್ ಹಾಕೋ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ದೇಹಗಳು ಗಟ್ಟಿಮುಟ್ಟಾಗಿರಬೇಕು. ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯನವರ ಕವನದಲ್ಲಿಯೂ 'ಕಣ್ಣಿನ ಒಳಗೆ ನೋವಿರುವವರು, ಮಣ್ಣಿನ ಒಳಗೆ ಮುಖವಿರುವವರು... ಉಕ್ಕಿನ ಮೈಯಿ ಹೂವಿನ ಮನಸು, ಗೇಣಿಯ ಮಾಡುವ ಭೂಮಿಯ ಕನಸು' ಎಂತ ಇತ್ತಲ್ಲ. ಚೆನ್ನಕೇಶವಮೂರ್ತಿ 'ಉಕ್ಕಿನ' ಸಾಲಿಗೆ ಹೊಂದುವಂತಿದ್ದರು. 'ಹೂವಿನ ಮನಸಿನ' ಹುಡುಗಿ ಸುಂದರಶ್ರೀ... ಹೀಗೆ ಸೂಕ್ತ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಸಿಕ್ಕರು. ನಾಟಕ ರಚನೆ, ರಿಹರ್ಸಲ್ ಜೊತೆಜೊತೇಲೆ ಆಗಿದ್ದು"[೧೩]

–ಎಂದು ಆರ್.ನಾಗೇಶ್ ಅವರು 'ಚೋಮನದುಡಿ' ನಾಟಕದ ಸಿದ್ಧತೆ ಮತ್ತು ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯನವರು ನಾಟಕಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಕವನ ಬರೆದುಕೊಟ್ಟಿದ್ದನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ನಾಗೇಶ್ ಅವರ ನಿರ್ದೇಶನದ, ಕಂಬಾರರ 'ಹರಕೆಯ ಕುರಿ' ನಾಟಕದ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೂ ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯನವರು ಕವಿತೆಯನ್ನು ರಚಿಸಿಕೊಟ್ಟದ್ದಿದೆ : 'ಅಲ್ಲೆ ಕುಂತವರೆ' ಕವನದ ಮಾದರಿಯದು:

ಕುಂತು ಬಿಟ್ಟರಲ್ಲ
ನಡುಮನೆಯಲ್ಲಿ ಕುಂತುಬಿಟ್ಟರಲ್ಲ
ಹೆಜ್ಜೆ ಇಡಲು ಜಾಗವ ಕೇಳಿ
ನೀಲಾಕಾಶದ ರೂಪವ ತಾಳಿ...
ಮನೆಯ ಒಡೆಯನ ಮುಗ್ಧತೆ ಕಂಡು
ತಮ್ಮ ಬೆನ್ನನು ತಾವೇ ತಟ್ಟಿ
ಕುಂತು ಬಿಟ್ಟರಲ್ಲ
ನಡುಮನೆಯಲ್ಲಿ ಕುಂತು ಬಿಟ್ಟರಲ್ಲ

'ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಒಂದು ಗೀತೆ ಬರೆದು ಕತೆಯ ಆಶಯವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತ ನಾಟಕದ ಮೊನಚನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿದರು ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯ' ಎಂದು ನಾಗೇಶ್ ಅವರು ಮತ್ತೊಂದೆಡೆ ನೆನೆಯುತ್ತಾರೆ. ನಾಗೇಶ್ ಅವರದೇ ನಿರ್ದೇಶನದ 'ತಬರನ ಕತೆ'ಯ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯನವರು ಬರೆದ ಹಾಡು:

ಮಾಟ ಆಗಿತ್ತು ದೇಶಕೆ ಮಾಟ ಆಗಿತ್ತು
ದೇಶದ ಎಲ್ಲ ಅಂಗಾಂಗಕ್ಕೆ
ಸಕಲವು ವಿಕಲ ಆಗುವಂತೆ
ತೃಣವು ಕೂಡ ಚಲಿಸದಂತೆ
ಮಾಟ ಆಗಿತ್ತು ರಣ ಮಾಟ ಆಗಿತ್ತು...

ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯನವರು ನಾಟಕಗಳಿಗಾಗಿ ಬರೆದ ಈ ಬಗೆಯ ಕವನಗಳನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಕವಾಗಿ ನೋಡಿದಾಗ, ಕೇವಲ ಹೇಳಿಕೆಗಳ ಹಂತದಲ್ಲಿಯೇ, ಘೋಷಣೆಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿಯೇ ನಿಂತ ಹಾಗೆ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ತುಂಬ ವಾಚ್ಯವೆನಿಸುತ್ತವೆ.

ಆದರೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ನಡುವಿನ ಸಂಘರ್ಷಗಳನ್ನು ತೋರುವ ಆರ್.ನಾಗೇಶ್ ಅವರ ನಿರ್ದೇಶನದ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳೊಂದಿಗೆ ಇಟ್ಟು ನೋಡಿದಾಗ (ಅಂದರೆ ಈ ಕವನಗಳನ್ನು ನಾಟಕದ ಹಾಡುಗಳನ್ನಾಗಿ ಕೇಳಿದಾಗ) ಮಾತ್ರ ಇವುಗಳು ತುಂಬ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಎನಿಸುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಹೇಳುವಾಗ, ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯನವರ ಕವನಗಳಿಂದಲೇ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳು ಹೆಚ್ಚು ತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವು ಎನ್ನುವ ಆರ್.ನಾಗೇಶ್ ಅವರ ಮಾತನ್ನೂ ನಾವು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ.

ಮುಂದೆ, ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯನವರು ಬರೆದ, 'ಅಲ್ಲೆ ಕುಂತವರೆ', 'ಬೆಲ್ಚಿ'ಯಂತಹ ಕ್ರಾಂತಿಗೀತೆಗಳು ಬೀದಿನಾಟಕಗಳಾಗಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದವು. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿ ಹೊಂದದೆ ಕುಳಿತಲ್ಲೇ ಕುಳಿತಿರುವ ದಲಿತರ ಅಸಹಾಯಕತೆಯನ್ನೂ, ದಲಿತರ ಮೇಲೆ ಆಗುತ್ತಿರುವ ಅಮಾನವೀಯ ಶೋಷಣೆಯನ್ನೂ ಮತ್ತು ಶ್ರೀಮಂತರ ಕ್ರೌರ್ಯ-ದಬ್ಬಾಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಗಟ್ಟಿದನಿಯಲ್ಲಿ ಸಾರಿ ಹೇಳುವ ಮಾದರಿಯ ಈ ಕ್ರಾಂತಿಗೀತೆಗಳನ್ನು 'ಸಮುದಾಯ' ತಂಡವು ದೃಶ್ಯರೂಪಕ್ಕೆ ತಂದು ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೀಡಿತು...

'ಬೀದಿ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಬಗ್ಗೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಚರ್ಚಿಸಬಹುದು.

ಕೇಶಪಾಶಪ್ರಪಂಚ:

೨೦೦೬ರಲ್ಲಿ ನೀನಾಸಂ ಮರುತಿರುಗಾಟದ ಅಂಗವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ರಂಗಕೃತಿ- 'ಕೇಶಪಾಶ ಪ್ರಪಂಚ'. ಇದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪಂಪನ 'ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯಂ', ರನ್ನನ 'ಗದಾಯುದ್ಧಂ' ಮತ್ತು ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ 'ಕರ್ನಾಟ ಭಾರತ ಕಥಾಮಂಜರಿ' ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿನ ಆಯ್ದ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಒಂದು ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ತಂದು ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಪ್ರಸ್ತುಪಡಿಸುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ರಂಗರೂಪ. ಆದರೆ, ಈ ಮೇಲೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ ಮೂರೂ ಭಾರತಗಳು ಮೂರು ವಿಭಿನ್ನ ಕಾಲಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ವಿಭಿನ್ನ ಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ವಿಭಿನ್ನ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಂದ ರಚನೆಯಾದಂತಹವು ಮತ್ತು ಮಹಾಭಾರತವು ಆಯಾ ಕವಿಗಳ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮೈಪಡೆಯುವ ಸ್ವರೂಪವೇ ಬೇರೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. 'ಕೇಶಪಾಶ ಪ್ರಪಂಚ'ದ ರಂಗಪ್ರಯೋಗವು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯ

ಪರಿಣಾಮವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆಯಾದರೂ ಈ ರಂಗರೂಪವು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಕೃತಿಗಳ ನಡುವಿನ ಹಲಬಗೆಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ನಾವು ಕಡೆಗಣಿಸುವಂತಿಲ್ಲ.

'(ಪಂಪ ಮತ್ತು ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ) ಇಬ್ಬರೂ ಮಹಾಭಾರತವನ್ನು ನೋಡುವ ದೃಷ್ಟಿ ಹೇಗೆ ಬೇರೆಯಾಗಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಪಂಪನಿಗೆ 'ಭಾರತ'ವು ಒಂದು ಮಾನವ ಸಂಘರ್ಷದ ಕಥೆಯಾದರೆ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನಿಗೆ ಅದು ಮಾನವ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಸೂತ್ರಧಾರಕ ಶಕ್ತಿಯಾದ ಭಗವಲ್ಲೀಲೆಯ ವಿಲಾಸವಾಗಿದೆ'[೧೪] ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ರಂ.ಶ್ರೀ.ಮುಗಳಿ ಅವರು.

ಪಂಪನು ತನ್ನ ಕೃತಿಗೆ ಅರ್ಜುನನ್ನು ನಾಯಕನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಇಡೀ ಭಾರತವನ್ನು (ತನ್ನ ಆಶ್ರಯದಾತನಾದ ಅರಿಕೇಸರಿಯನ್ನು ಅರ್ಜುನನೊಂದಿಗೆ ಸಮೀಕರಿಸುತ್ತ) ಅರ್ಜುನ ಕೇಂದ್ರಿತ ಕೃತಿಯಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇವನ ಕಾವ್ಯ ನಿರೂಪಣೆಯ ಶೈಲಿಯೂ ಕೂಡ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನಿಗಿಂತ ಅಜಗಜಾಂತರ ದೂರ ನಿಲ್ಲುವಂಥದ್ದು. 'ಹಿತಮಿತ ಮೃದುವಚನ'ದ ಮೂಲಕ 'ಕಿರಿದರೊಳ್ ಪಿರಿದರ್ಥ'ವನ್ನು ಪಂಪನು ಹೇಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರೆ, ಹೇಳುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನು ಬಹಳ ವಾಚಾಳಿಯೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಯುದ್ಧದ ದುರಂತವನ್ನೂ ಅದರ ನಿರಂತರತೆಯನ್ನೂ ಮತ್ತು ಸದಾ ಕತ್ತಿಯ ಅಲಗಿನ ಸಮೂಹದ ಮೇಲೆಯೇ ನಿಂತಿರುವ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಗಳ ಅಸ್ಥಿರ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನೂ ಹೇಳುತ್ತ ಮಹಾಭಾರತವನ್ನು ನಿತ್ಯಸತ್ಯದ ಜೀವಂತ ಕಥೆಯಂತೆ, ಅಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಜೀವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಎಂಬಂತೆ ಪಂಪ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಆದರೆ ಭಾಗವತ ದೃಷ್ಟಿಯ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಇದೇ ಕಥೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ರೀತಿಯೇ ಬೇರೆ. ಇಡೀ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತವನ್ನು ಒಟ್ಟಂದದಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಾಗ ಅದು ಕೃಷ್ಣ ಮೂಲವೂ ಕೃಷ್ಣಮಯವೂ ಅಗಿ ದೈವಲೀಲೆಯ ಪರಿಣಾಮದ ಒಂದು ಆಟದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಉಳಿದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮಸುಕುಗೊಳಿಸದಿದ್ದರೂ, ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಕೃಷ್ಣನೇ ಈ ಕಾವ್ಯದ ನಾಯಕ.

ಇವರಿಬ್ಬರ ನಡುವೆ ಬಂದ ರನ್ನನೂ ಅಷ್ಟೆ. ಇಡೀ ಮಹಾಭಾರತವನ್ನು 'ಸಿಂಹಾವಲೋಕನ ಕ್ರಮ'ದಿಂದ ಹೇಳಹೊರಟವನು. ತನ್ನ 'ಗದಾಯುದ್ಧಂ' ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಭೀಮನನ್ನೇ ನಾಯಕನನ್ನಾಗಿ ಘೋಷಿಸಿಕೊಂಡು ಅದನ್ನು 'ಸಾಹಸ ಭೀಮ ವಿಜಯಂ' ಎಂತಲೂ ಕರೆದವನು.

ಅರಿಕೇಸರಿಯನ್ನು ಅರ್ಜುನನ ಜೊತೆಗೆ ಸಮೀಕರಿಸಿ ಪಂಪ 'ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯಂ' ರಚಿಸಿದಂತೆ, ರನ್ನನೂ ಕೂಡ ಸತ್ಯಾಶ್ರಯ ಇರಿವಬೆಡಂಗನನ್ನು ಭೀಮನ

ಜೊತೆಗೆ ಹೋಲಿಸಿ 'ಗದಾಯುದ್ಧ'ವನ್ನು ಹೇಳತೊಡಗಿದ. ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯದ ಕೊನೆಯ ಆಶ್ವಾಸದಲ್ಲಿರುವ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ರನ್ನನು 'ಗದಾಯುದ್ಧ'ದಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿ ಹೇಳುತ್ತಾನಾದರೂ, ರನ್ನನ ಕಾವ್ಯನಿರೂಪಣೆಯ ಕ್ರಮವೇ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಹಿಂತಿರುಗಿ ನೋಡುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ರೀತಿಯದು. ಇದನ್ನು ರನ್ನನೇ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ:

ಒಳಪೊಕ್ಕು ನೋಡೆ ಭಾರತ-
ದೊಳಗಣ ಕಥೆಯೆಲ್ಲಮೀ ಗದಾಯುದ್ಧದೊಳಂ-।
ತೊಳಕೊಂಡಿತ್ತೆನೆ ಸಿಂಹಾ-
ವಲೋಕನಕ್ರಮದಿನರಿಪಿದಂ ಕವಿರತ್ನಂ॥ (೧-೪೫)

(ಇದೇ ಕಾವ್ಯ ಕೃತಿಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿಯೇ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ. ಅವರು 'ಗದಾಯುದ್ಧ ನಾಟಕಂ' ರಂಗಕೃತಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ್ದು. ಈ ಬಗ್ಗೆ ಮೊದಲೇ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ)

'ಕೇಶಪಾಶ ಪ್ರಪಂಚ'ವು ಆಧರಿಸಿರುವುದು, ಹೀಗೆ ಒಂದೇ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದೂ, ಭಿನ್ನ ಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ ಪಂಪ, ರನ್ನ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸರ ಭಾರತಗಳನ್ನು. ಮತ್ತು ಈ ಮೂರು ಭಾರತಗಳು ಒಂದೇ ಕಥೆಯನ್ನು ವಿಭಿನ್ನ ಧ್ವನಿಪರಂಪರೆಗಳ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು, ಆ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾದ ಕಾವ್ಯಕೃತಿಗಳು ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಡಬೇಕು.

ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿ ಹೀಗಿರುವಾಗ, ಇಂತಹ ವಿಭಿನ್ನ ಕ್ರಮದ ಕಾವ್ಯಕೃತಿಗಳನ್ನು ಒಂದು ಕ್ರಮಕ್ಕೆ ತಂದುದರ ಪ್ರತಿಫಲವೆನ್ನುವಂತೆ ಕಾಣುವ 'ಕೇಶಪಾಶ ಪ್ರಪಂಚ'ವು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಅಂತಹ ವಿಶಿಷ್ಟ ಧ್ವನಿಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ಕಳೆಯುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೆಂಬಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ಇದು ಪಂಪನ ಪದ್ಯ, ಇದು ರನ್ನನ ಪದ್ಯ, ಇದು ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಪದ್ಯ ಎಂದು ಅದನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ನೋಡದೆ, ಇಡೀ ರಂಗರೂಪವನ್ನು ಒಟ್ಟಂದದಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಾಗ, ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಅಭಿನಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಾಗ, 'ಕೇಶಪಾಶ ಪ್ರಪಂಚ'ವೇ ಮೂಲಕೃತಿಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದ ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈ ರಂಗರೂಪದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ತರಂಗಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಅನುರಣನಗೊಳ್ಳುವುದು, ದ್ರೌಪದಿಯ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಯ ಮಾತುಗಳೇ. ದುಶ್ಶಾಸನನು ಕೆದರಿದ ದ್ರೌಪದಿಯ ತಲೆಗೂದಲನ್ನು ಹಿಡಿದು ಎಳೆದದ್ದೇ ಮಹಾಭಾರತಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಯಿತೇನೋ ಎಂಬ ಭಾವವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುಹಾಕುವುದರೊಂದಿಗೆ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಈ ರಂಗರೂಪವು 'ದ್ರೌಪದಿ ಕೇಂದ್ರಿತ' ಕೃತಿಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡ ರಾಮಾಯಣ:

ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಸಂಸರ್ಗದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ಮಹತ್ವದ ರಂಗಕೃತಿ 'ಕೇಶಪಾಶ ಪ್ರಪಂಚ'. ಇಂತಹ ಪ್ರಯೋಗದ ಮುಂದಿನ ಹೆಜ್ಜೆಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡದ್ದು ಕನ್ನಡ ರಾಮಾಯಣ (೨೦೦೭). ಇದರ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶನ ಬಿ.ಆರ್.ವೆಂಕಟರಮಣ ಐತಾಳರದು. 'ರಾಮಾಯಣವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಆಧುನಿಕ ಪೂರ್ವ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಭಾಗಗಳ ರಂಗಪ್ರಸ್ತುತಿ' ಎಂದು ತಮ್ಮ ರಂಗಕೃತಿಯನ್ನು ಕರೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಐತಾಳರು ಅಸಂಖ್ಯ ಆಕರಕೃತಿಗಳ ಕಾರಣವಾಗಿಯೇ ಏನೋ ರಂಗರೂಪಕ್ಕೆ ಶೀರ್ಷಿಕೆ ನೀಡುವಲ್ಲಿಯೇ ಗೊಂದಲ ಪಡುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಹಾಗಾಗಿ, 'ರಾಮಾಯಣ ದರ್ಪಣ' ಅಥವಾ 'ಕನ್ನಡ ರಾಮಾಯಣ' ಅಥವಾ 'ಕನ್ನಡ ಕವಿಗಳು ಕಂಡ ರಾಮಾಯಣಗಳು' ಎಂದು ಹಲವು ಹೆಸರುಗಳು ಈ ರಂಗರೂಪಕ್ಕೆ.

ಕವಿರಾಜಮಾರ್ಗ, ನಾಗವರ್ಮನ ಕಾವ್ಯಾಲೋಕ, ಪೊನ್ನನ ಭುವನೈಕ ರಾಮಾಭ್ಯುದಯ, ಚಾವುಂಡರಾಯಪುರಾಣ, ನಾಗಚಂದ್ರನ ರಾಮಚಂದ್ರ ಚರಿತ ಪುರಾಣಂ, ಕುಮದೇಂದು ರಾಮಾಯಣ, ನಾಗರಾಜನ ಪುಣ್ಯಾಶ್ರವ, ಲಕ್ಷ್ಮೀಶನ ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತ, ತೊರವೆ ರಾಮಾಯಣ, ಬತ್ತಲೇಶ್ವರನ ಕೌಶಿಕ ರಾಮಾಯಣ, ನಾಗವನ ಮಾಣಿಕ್ಯಸ್ವಾಮಿ ಚರಿತೆ, ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು, ಮುದ್ದಣನ ರಾಮಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕಂ ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಾಮಾಶ್ವಮೇಧಂ, ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಶ್ರೀರಾಮಾಯಣದರ್ಶನಂ, ಕಾಡ್ಯನಾಟ ಮತ್ತು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಹಾಡುಗಳು, ಪು.ತಿ.ನ., ದ.ರಾ.ಬೇಂದ್ರೆ, ಸು.ರಂ.ಎಕ್ಕುಂಡಿ, ಕೆ.ಎಸ್.ನ., ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಅಡಿಗರ ಕವಿತೆಯ ಭಾಗಗಳು– ಹೀಗೆ ಬೆಳೆಯುವ ಆಕರಗಳ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ವಿಭಿನ್ನ ಕಾಲಮಾನಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ, ವಿಭಿನ್ನ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಂದ ರಚನೆಯಾದ, ವಿಭಿನ್ನ ಮನೋಧರ್ಮಗಳಿಗೆ ಸೇರಿದ ಕೃತಿಗಳೇ ಕಣ್ಣಿಗೆ ರಾಚುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತವೆ.[೧೫] ಇವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಒಂದು ಸಂವಿಧಾನಕ್ಕೆ ತರುವುದು ನಿಜಕ್ಕೂ ಕಷ್ಟ ಸಾಧ್ಯವೇ.

ನಾಗಚಂದ್ರನು ರಾಮಾಯಣನ್ನು ಜೈನ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದರೆ, ಲಕ್ಷ್ಮೀಶನು ರಾಮಾಯಣದ ಸೀತಾಪರಿತ್ಯಾಗ ಪ್ರಸಂಗದಿಂದ ಮಹಾಭಾರತವನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದವನು. ಜೈನ ರಾಮಾಯಣಗಳಿಗೂ ವೈದಿಕ ರಾಮಾಯಣಗಳಿಗೂ ಸಾಕಷ್ಟು ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆಯಿದೆ. ಕುವೆಂಪು ಅವರ 'ರಾಮಾಯಣ ದರ್ಶನ'ದ ಸ್ವರೂಪವೇ ಬೇರೆ ರೀತಿಯದು; ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ಉದ್ಧರಿಸುವ ದರ್ಶನ ತತ್ತ್ವದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಮಾಡುವಂಥದ್ದು. ಇನ್ನು ಪು.ತಿ.ನ. ಅವರ ಅಡಿಗರ ರಾಮನ ಕಲ್ಪನೆಗಳೇ ಬೇರೆ ಬೇರೆ. ಹೀಗಿರುವಾಗ, ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಜೋಡಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಶೈಥಿಲ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಒಡೆದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಿ.ರಂ. ನಾಗರಾಜರ ಮಾತುಗಳು ಗಮನಾರ್ಹವೆನಿಸುತ್ತವೆ:

ಚಿರಪರಿಚಿತವಾಗಿರುವ ರಾಮಾಯಣ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ವಿಭಿನ್ನವೂ, ವಿಶಿಷ್ಟವೂ ಆದ ದೃಷ್ಟಿ, ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಬಿಂಬಿಸಿದೆ. ನಾಗಚಂದ್ರನ ಕಲ್ಪನೆಗೂ, ತೊರವೆ ರಾಮಾಯಣದ ಕಲ್ಪನೆಗೂ ಹಾಗೆ ಸಂಬಂಧ ಇಲ್ಲ. ತೊರವೆಯ ಕಲ್ಪನೆಗೂ, ಲಕ್ಷ್ಮೀಶನ ಕಲ್ಪನೆಗೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಅಂತರವೇ ಇದೆ. ಇವರೆಲ್ಲರ ಕಲ್ಪನೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಕಲ್ಪನೆ ಕುವೆಂಪು ಅವರದ್ದು. ಅಂತೆಯೇ ದಾಸರಾಗಲೀ, ಜನಪದ ಕವಿಗಳಾಗಲೀ, ವಿ.ಸೀ., ಎಕ್ಕುಂಡಿ, ಕೆ.ಎಸ್.ನ. ಇವರುಗಳು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ನೋಟ, ಕಲ್ಪನೆ, ಶ್ರದ್ಧೆಗಳಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟು ರಾಮಾಯಣವನ್ನು, ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಎಡತಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ಇವರೆಲ್ಲರನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡ ಹೆಣಿಗೆಯ ಒಂದು ಒಳಸೂತ್ರ ಇದೆಯೇ? ಇದ್ದರೆ ಆ ದೃಶ್ಯ ಯಾವುದು?... ಅವನ್ನು ಒಗ್ಗೂಡಿ ಕಲ್ಪಿಸುವ ಹಠ ಹಾಗೇನೂ ಇರಬೇಕಾದ್ದಿಲ್ಲ. ಈ ರೀತಿ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಎಳೆದು ತರುವ ಐಕ್ಯ ಕಲ್ಪನೆ ವೈವಿಧ್ಯಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡಿಯೇ ಸರಿ.[೧೬]

ಕನ್ನಡ ರಾಮಾಯಣಗಳ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಕುರಿತ ತಮ್ಮ ಈ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಕಿ.ರಂ.ನಾಗರಾಜ ಅವರು ಮಾಡುತ್ತಿರುವುದು, ರಂಗರೂಪದಲ್ಲಿನ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ನೋಡುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು. ಕೇವಲ ಸಾಹಿತ್ಯಕವಾಗಿ ನೋಡಿದಾಗ, ಅಂದರೆ ಮೂಲಕೃತಿಗಳ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ರಂಗರೂಪದಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ನೋಡಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಈ ಮೇಲೆ ಸೂಚಿಸಿದಂತೆ ರಂಗರೂಪದಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಶಿಥಿಲತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

'ಕೇಶಪಾಶ ಪ್ರಪಂಚ'ಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಹೇಳಿದ ಮಾತನ್ನೇ 'ಕನ್ನಡ ರಾಮಾಯಣ'ಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಇದರಿಂದ, ಭಿನ್ನ ಕಲಾಕೃತಿಯೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ರಂಗರೂಪವನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯಕವಾಗಿ ನೋಡುವ ಕ್ರಮದಿಂದ ಸ್ವಲ್ಪವಾದರೂ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಕನ್ನಡದ ಎಲ್ಲ ರಾಮಾಯಣಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ 'ಒಂದು ಹೆಣಿಗೆಯ ಸೂತ್ರ' ಕಾಣುವಷ್ಟು ಇದು ಪರಿಪಾಕಗೊಂಡ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗದಿದ್ದರೂ ಸಹ, ಇಂತಹ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯ- ಕಾವ್ಯಗಳ ಒಂದು ಅಂತರ್‌ಪಠ್ಯೀಯ ಓದಿಗೆ ಸಹಾಯವಾಗುತ್ತದೆ.[೧೭] ಈ ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ, 'ಪಂಪಭಾರತಂ', 'ಕೇಶಪಾಶಪ್ರಪಂಚ' ಮತ್ತು 'ಕನ್ನಡ ರಾಮಾಯಣ'ಗಳು ಇನ್ನಷ್ಟು ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಯೋಗಗಳೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ಕೊನೆ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

೧. *ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ*, ಪು.೩೩೨

೨. ಉಲ್ಲೇಖಿತ : ಅದೇ, ಪು.೩೩೨

೩. *ಕುವೆಂಪು ಸಮಗ್ರ ನಾಟಕ*, ಪು.೬೪

೪. ಅದೇ, ಪು.೬೯

೫. ಅದೇ, ಪು.೧೬೩

೬. ಅದೇ, ಪು.೧೮೬

೭. ಅದೇ, ಪು.೧೯೭

೮. ಗಮನಿಸಿ : *ನೆನಪಿನ ದೋಣಿಯಲ್ಲಿ*, ಪು.೮೮೦-೯೬೦

೯. *ಇಲ್ಲಿರಲಾರೆ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗಲಾರೆ*, ಪು.೪೨೮

೧೦. *ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ*, ಪು.೩೪೦

೧೧. *ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತ*, ಪು.೧೭೯

೧೨. *ಅಡಿಗರ ಸಮಗ್ರ ಕಾವ್ಯ*, ಪು.೨೪೫

೧೩. *ಆರ್.ನಾಗೇಶ್*, ಪು.೪೬, ೪೭

೧೪. *ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆ*, ಪು.೯೭

೧೫. ಕನ್ನಡ ರಾಮಾಯಣದ ರಂಗರೂಪ ಪ್ರಯೋಗದ ಬಗೆಗಿನ ಟಿಪ್ಪಣಿ (Brousher) ಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಒಟ್ಟು ರಂಗರೂಪವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ.

೧೬. *ಕನ್ನಡ ಟೈಮ್ಸ್ ವಾರ ಪತ್ರಿಕೆ*, ೩೦ ಏಪ್ರಿಲ್ ೨೦೦೭

೧೭. ಕನ್ನಡ ರಾಮಾಯಣದ ರಂಗಪ್ರಯೋಗದ ಬಗೆಗಿನ ಟಿಪ್ಪಣಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿ.

೬

ಸಣ್ಣಕಥೆಗಳ ರಂಗರೂಪ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ

ಸಣ್ಣಕಥೆ ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಹೊಸ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು. ಹಾಗಾಗಿ, ಕಾವ್ಯದ ರಂಗರೂಪ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಇರುವ ಹಳಮೆ ಸಣ್ಣಕಥೆ ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿಗಳ ರಂಗರೂಪ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಈ ತಿಳುವಳಿಕೆಯನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡೇ, ಸಣ್ಣ ಕಥೆಗಳ ರಂಗರೂಪ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟೂ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಲು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಲಾಗುವುದು.

ಕುವೆಂಪು, ಮಾಸ್ತಿ, ಲಂಕೇಶರ ಕಥೆಗಳ ರಂಗರೂಪ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ:

'ಧನ್ವಂತರಿ ಚಿಕಿತ್ಸೆ'– ರಂಗರೂಪ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಒಳಪಟ್ಟ ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಶಕ್ತ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿನ ಶೋಷಿತರ ಬಗ್ಗೆ, ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ರೈತ ಸಮುದಾಯದ ಬಗ್ಗೆ ತೀವ್ರ ಕಾಳಜಿಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಈ ಕಥೆ ಪ್ರಖರ ಸಮಾಜವಾದೀ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವಂಥದ್ದು. ಈ ಕಥೆಯ ಒಂದು ವಿಶೇಷತೆಯೆಂದರೆ, ಪೌರಾಣಿಕ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡೂ ವಾಸ್ತವದಿಂದ ದೂರ ಸರಿಯದಿರುವುದು. ಪರಶುರಾಮ, ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ, ಧನ್ವಂತರಿ... ಹೀಗೆ ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಗಳು ಈ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತವಾದರೂ ಕಥೆಯ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರ– ಅಸಂಖ್ಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಂದ ಕಿತ್ತು ತಿನ್ನಲ್ಪಡುತ್ತಿರುವ ರೈತ. ಇವನು ತನ್ನ ದುಡಿಮೆಯಿಂದ ಇಡೀ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಅನ್ನ ಕೊಡುತ್ತ, ಸಮಸ್ತ ಚಕ್ರಾಧಿಪತ್ಯವನ್ನೇ ಎದೆಯ ಮೇಲೆ ಹೊತ್ತು ಹೊರಲಾರದೆ ಹಾಸಿಗೆ ಹಿಡಿದಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿ.

ಭೂಲೋಕವನ್ನು ಮೀರಿ ಕೇಳಿಸುವಂತಿದ್ದ ಈತನ ಆರ್ತನಾದವನ್ನು ಅರಸುತ್ತಾ ಬರುವವರು ಪರಶುರಾಮ ಮತ್ತು ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರರು. ಯಾರು ಎಷ್ಟು ಪ್ರಯತ್ನಪಟ್ಟರೂ ವಾಸಿಯಾಗದ, ದೈಹಿಕ ಕಾಯಿಲೆಯೂ ಅಲ್ಲದ ಮಾನಸಿಕ ಕಾಯಿಲೆಯೂ ಅಲ್ಲದ, ಲೋಕದ ಭಾರವನ್ನು ಹೊತ್ತ ಪರಿಣಾಮದ ಈ ಕಾಯಿಲೆಯನ್ನು ಗುಣಪಡಿಸಲು ಕೊನೆಗೆ ದೇವವೈದ್ಯ ಧನ್ವಂತರಿಯೇ ಬರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಕುತೂಹಲವನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಸಾಗುವ ಈ ಕಥೆ ರೈತನ ದುರಂತ ಬದುಕನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಂಥದ್ದು. ಮತ್ತು ರೈತನಿಂದ ಅನ್ನ ಪಡೆದು ಸುಖವಾಗಿರುವ ಇಡೀ ಲೋಕವೇ ಆತನ ದುಸ್ಥಿತಿಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸದಿರುವ ಧಾರುಣತೆಯನ್ನೂ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವಂಥದ್ದು.

ಇಡೀ ಕಥೆಯು– ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ– ಸಮಾಜವಾದೀ (ವಾಸ್ತವ) ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವುದೇ ಅಲ್ಲದೆ, ತುಂಬ ನಾಟಕೀಯ ತಿರುವುಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಕಥೆಯು ಹೇಳುತ್ತಿರುವ ವಸ್ತು, ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದಕ್ಕೆ ಬಳಸಲಾಗಿರುವ ಭಾಷೆ, ಮತ್ತು ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ತಿರುವುಗಳುಳ್ಳ ಘಟನಾವಳಿಗಳು– ಈ ಎಲ್ಲ ಕಾರಣಗಳಿಂದ 'ಧನ್ವಂತರಿ ಚಿಕಿತ್ಸೆ'ಯು ನಾಟಕವಾಗುವ ಎಲ್ಲ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಸಹಜವಾಗಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. (ಕುವೆಂಪು ಅವರ 'ಸಾಲದ ಮಗು' ಕಥೆಯೂ ಕೂಡ ಇಂಥದ್ದೇ ಆಶಯವನ್ನುಳ್ಳದ್ದು. ಆದರೆ 'ಧನ್ವಂತರಿ ಚಿಕಿತ್ಸೆ'ಗಿರುವ ನಾಟಕದ ಆಯಾಮಗಳಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ.)

ಬಹುಶಃ ಈ ಕಾರಣಗಳಿಂದಲೇ ಇರಬೇಕು, ಮೂವತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಈ ಕಥೆಯು, ರೈತರು ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಇವತ್ತಿನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಕೃತಿಯಾಗಿರುವುದು. ಮತ್ತು ರಂಗರೂಪಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟು ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ ಜನರನ್ನು ತಲುಪುತ್ತಿರುವುದು.

ಡಾ.ವಿಜಯಾ ಅವರು ಈ ಕಥೆಯನ್ನು 'ಬೀದಿ ನಾಟಕ'ವನ್ನಾಗಿಸಿದ್ದರೆ, ಬಿ.ಚಂದ್ರೇಗೌಡ ಅವರು ಇದನ್ನೇ ಪೂರ್ಣಪ್ರಮಾಣದ 'ರಂಗನಾಟಕ' ವನ್ನಾಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವೆರಡು ರಂಗರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಚಂದ್ರೇಗೌಡರ ಕೃತಿಯು ಮೂಲಕಥೆಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಹೊಸ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿರುವಂಥದ್ದು. ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟೂ ಸದ್ಯದ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ರಂಗರೂಪಕ್ಕೆ ನೀಡುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಮತ್ತು ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಗಾಗಿ ನಾಟಕಕಾರರು ಹೊಸ ಪಾತ್ರಗಳ ಪ್ರವೇಶವನ್ನು ಮಾಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನ ಜೊತೆಗೆ ಭೂಮಿಗೆ ಬರುವವನು ಪರಶುರಾಮ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ನಕ್ಷತ್ರಿಕ ಬರುತ್ತಾನೆ. ನಕ್ಷತ್ರಿಕ, ಹರಿಕತೆದಾಸ, ದುರ್ಗಾಭಟ್ಟ, ಹಕೀಮ, ಮನೋವೈದ್ಯ, ನಾಟಿವೈದ್ಯ, ಫಿಜಿಷಿಯನ್– ಇವರೆಲ್ಲರೂ ತಮಾಷೆಯ ಪಾತ್ರಗಳಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಲೇ ನಾಟಕದ ಚಲನೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ನಾಟಕದ ನಡುನಡುವೆ ಕಥೆಯಲ್ಲಿಲ್ಲದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಿ, ಕಂದ ಪದ್ಯಗಳ ಶೈಲಿಯ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ, ನಾಟಕಕಾರರು ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಹಾಸ್ಯದ ಲೇಪನ ನೀಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ 'ಪಾಪ್ ಸಂಗೀತದ ಲಯಕ್ಕೆ ಮೈಮರೆತು ಹುಡುಗ ಹುಡುಗಿಯರು ಕುಣಿಯುತ್ತಿರುವ ಪ್ರಸಂಗ' ಮತ್ತು

'ಹರಿಕತೆ ಪ್ರಸಂಗ'ಗಳು ಹೀಗೆ ರಂಜನೆಯ ಉದ್ದೇಶದಿಂದಲೇ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದಂತಹವು ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಹೀಗೆ ಪ್ರಹಸನದಂತೆ ಸಾಗುತ್ತ ಹೋಗುವ ನಾಟಕವು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ದೇವವೈದ್ಯ ಧನ್ವಂತರಿಯ ಪ್ರವೇಶವಾದ ಮೇಲೆ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಗಂಭೀರತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡುಬಿಡುತ್ತದೆ. ರೋಗಿಯ ಪರೀಕ್ಷೆಗೆ ಧನ್ವಂತರಿಯು ಬಳಸುವ ಯಂತ್ರದಿಂದ, ಇಡೀ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಭಾರವನ್ನೇ ಹೊತ್ತಿರುವ ರೈತನ ಶೋಚನೀಯ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು 'ಕ್ರಾಂತಿ ಭೂತ'ಗಳನ್ನು ಎಬ್ಬಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ ಧನ್ವಂತರಿ–ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರರು ರೈತನ ಎದೆಯ ಮೇಲಿನ ಭಾರವನ್ನು ಇಳಿಸಿ ಆತನನ್ನು ಉಳಿಸಿ 'ಈ ಪ್ರಭುತ್ವ ನಿನ್ನ ಎದೆಯ ಮೇಲೆ ಹೇರಿಕೊಳ್ಳದಂತೆ ಸದಾ ಹೋರಾಡು. ನಿನ್ನ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಈ ನರರಾಕ್ಷಸರಿಗೆ ಅರಿವು ಮಾಡಿಕೊಡುವವರೆಗೂ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಹೋರಾಡು ರೈತ ಮಗನೆ' ಎಂದು ಹುರಿದುಂಬಿಸಿ ಹೊರಟು ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಕ್ರಾಂತಿಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ರೈತನ ಉಳಿವು ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬ ಆಶಯ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವ ಈ ನಾಟಕ ಕೊನೆಗೊಳ್ಳುವುದು ಕುವೆಂಪು ಅವರೇ ರಚಿಸಿರುವ 'ನೇಗಿಲಯೋಗಿ' ಎಂಬ ಈ ಕವನದ ಮೂಲಕ:

ನೇಗಿಲು ಹಿಡಿದಾ ಹೊಲದೊಳು ಹಾಡುತ
ಉಳುವಾ ಯೋಗಿಯ ನೋಡಲ್ಲಿ

ಯಾರೂ ಅರಿಯದ ನೇಗಿಲ ಯೋಗಿಯೆ
ಲೋಕಕೆ ಅನ್ನವನೀಯುವನು
ಹೆಸರನು ಬಯಸದೆ ಅತಿಸುಖಕೆಳೆಸದೆ
ದುಡಿವನು ಗೌರವವಕಾಶಿಸದೆ
ನೇಗಿಲ ಕುಲದೊಳಗಡಗಿದೆ ಮರ್ಮ
ನೇಗಿಲ ಮೇಲೆಯೆ ನಿಂತಿದೆ ಧರ್ಮ
ಉಳುವಾ ಯೋಗಿಯ ನೋಡಲ್ಲಿ॥

ನಾಟಕ ಆಶಯವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುವಲ್ಲಿ ಈ ಹಾಡನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು ತುಂಬ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವೆನಿಸುತ್ತದೆ.

* * *

ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಕಥೆಗಳು ಛಾಸರನ ಕ್ಯಾಂಟರ್‌ಬರಿ ಟೇಲ್ಸ್ ಮಾದರಿಯವು. ಹಲವು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಮೂಲಕ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಹೋಗುವ ಕ್ರಮ ಇವುಗಳದು. ನಿರೂಪಕರು ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಹಳ್ಳಿಗೆ ಹೋಗಿದ್ದಾಗ, ಇನ್ನಾರೋ ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿ ಸಿಕ್ಕಿ ಒಂದು ಕಥೆ ಹೇಳಲು ತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಅದನ್ನು ಮತ್ತ್ಯಾರೋ ಮುಂದುವರೆಸುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತೂ

ಆಕಸ್ಮಿಕವೆನ್ನುವಂತೆ ಪಾತ್ರಗಳೇ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಕೊನೆಗೆ ಇನ್ನಾರಿಂದಲೋ ಅದು ಕೊನೆಯ ಘಟ್ಟವನ್ನು ತಲುಪಿತು ಎನ್ನಿಸುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಕರು ಕಥೆಯನ್ನು ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಂಡು ಮುಕ್ತಾಯ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ.

ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಘಟನಾವಳಿಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯು ಸಿಂಹಾವಲೋಕನ ಕ್ರಮವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಕಥೆಯ ನಿರೂಪಣೆಯು ನಿರೂಪಕನಿಂದ 'ರಿಲೆ'ಯ ಹಾಗೆ ಒಬ್ಬರ ಕೈಯಿಂದ ಮತ್ತೊಬ್ಬರ ಕೈಗೆ, ಮತ್ತೊಬ್ಬರ ಕೈಯಿಂದ ಮಗುದೊಬ್ಬರ ಕೈಗೆ ಹೋಗಿ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಮತ್ತೆ ನಿರೂಪಕನ ಕೈಗೆ ಬಂದು ಸೇರುವ ಪರಿಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಕಥೆಯನ್ನು ಹಲವು ಪಾತ್ರಗಳು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುವ ಈ ಕ್ರಮವು ನಾಟಕದ ಅತಿಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಸಣ್ಣ ಕಥೆಗಳು ನಿರೂಪಕ ಕೇಂದ್ರಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಕನು ಒಬ್ಬನೇ ಆಗಿರದೆ, ನಿರೂಪಕನು ಹೇಳುವ ಕಥೆಯೊಳಗೆ ಬರುವ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಸಹ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ತೊಡಗುವುದರಿಂದ, ನಿರೂಪಣೆಯೆನ್ನುವುದು ನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯದ್ದು ಎನ್ನಬಹುದಾದ 'ಮಲೆನಾಡಿನ ಒಂದು ಪಿಶಾಚ' ಎಂಬ ಕಥೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಈ ಕಥೆ ಆರಂಭವಾಗುವುದೇ ಹೀಗೆ:

> *ನಾನೂ ರಾಮರಾಯರೂ ಒಂದು ಸಲ ಜೊತೆ ಜೊತೆಯಾಗಿ ಪ್ರಯಾಣ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಪಿಶಾಚಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಕತೆಗಳ ಮಾತು ಬಂದಿತು. ಆ ಕಥೆ ಈ ಕಥೆಯ ಮಾತನಾಡುತ್ತ ರಾಮರಾಯರು ಅವರ ಸ್ನೇಹಿತರೊಬ್ಬರು ತೀರ್ಥಹಳ್ಳಿಯ ಪ್ರಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಕೇಳಿದ ಒಂದು ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳಿದರು. ಅದನ್ನು ನಿಮಗೆ ಹೇಳುತ್ತೇನೆ...*[೨]

ಇದು ಕಥೆಯ ಆರಂಭಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆ, ಇನ್ನು ಮಾಸ್ತಿಯವರು ಒಂದು ಕಥೆಯನ್ನು ಕೊನೆಗೊಳಿಸುವ ಪರಿಯೆಂಥದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ತಿಳಿಯುವದಕ್ಕೆ 'ವೆಂಕಟಶಾಮಿಯ ಪ್ರಣಯ' ಎಂಬ ಕಥೆಯ ಕೊನೆಯ ಭಾಗವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

> *ಸ್ನೇಹಿತನು ಹೇಳಿದ ಕಥೆ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಮುಗಿಯಿತು. ನಾನು ಆ ದೊಂಬರ ಹುಡುಗಿ ಏನಾಯಿತು ಎಂದೆ. ರಾಮಸ್ವಾಮಿ ನನಗೆ ತಿಳಿಯದು ಎಂದ. ವಿಚಾರಿಸಬೇಕು ಅಂತ ತೋರಲಿಲ್ಲವೇನಯ್ಯ ಎಂದು ನಾನು ಕೇಳಿದೆ. 'ಈಗಾಗಿದ್ದರೆ ತೋರಿರಬಹುದಾಗಿತ್ತು; ಅಥವಾ ನನಗೆ ತೋರದೆ ಇದ್ದರೂ ನೀನು ಕತೆ ಬರೆಯುವ ದೊಡ್ಡ ಮನುಷ್ಯ, ನಿನಗೊಸ್ಕರ ವಿಚಾರಿಸಬಹುದಾಗಿತ್ತು; ಆಗ ನಮಗದೆಲ್ಲಾ ಬೇಕಾಗಿರಲಿಲ್ಲ' ಎಂದು ರಾಮಸ್ವಾಮಿ ಉತ್ತರ ಕೊಟ್ಟ...*

ರಾಮಸ್ವಾಮಿ ಹೇಳಿದ್ದನ್ನು ನಿಮಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದೇನೆ. ಇದು ನಿಮಗೆ ಒಂದು ಕಥೆಯೋ ಅಲ್ಲವೋ ನಾನು ಕಾಣೆ...

ನಾಯಿಂದರ ಆ ಹುಡುಗನೂ ದೊಂಬರ ಆ ಹುಡುಗಿಯೂ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರೇಮದಲ್ಲಿ ಸುತ್ತಾಡಿದ ರೀತಿಯನ್ನು ನೀವು ಊಹಿಸುವುದಾದರೆ, ಹುಡುಗನಿಗೆ ಜ್ವರ ಬಂದು ಅವನ ಸಾವಿನಿಂದ ಆ ಪ್ರಣಯ ಮುಗಿಯಿತೆನ್ನುವುದನ್ನು ನೆನೆಯುವಿರಾದರೆ, ಅವನಿಗಾಗಿಯೂ ಅವನನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಆ ಹುಡುಗಿಗಾಗಿಯೂ ನಿಮ್ಮ ಮನಸ್ಸು ಕರಗುವುದೆಂದು ನನ್ನ ನಂಬಿಕೆ.[೩]

ಬಹುಶಃ ಹೀಗೆ ಕಥೆಯೊಳಗೆ ಕಥೆ ಬಂದು, ಪಾತ್ರಗಳು ನಿರೂಪಣೆಗೆ ತೊಡಗುವುದರಿಂದಲೇ ಇರಬೇಕು, ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಕಥೆಗಳು ರಂಗರೂಪಕ್ಕೆ ತುಂಬ ಸುಲಭವಾಗಿ ಅಳವಡುತ್ತವೆ. ರಂಗರೂಪ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಅನುಕೂಲಕರವಾಗಿರುವುದು, ಹೀಗೆ ಪಾತ್ರಗಳು ಕಥೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತ ಮುನ್ನಡೆಸುವ ಕ್ರಮವೊಂದೇ ಅಲ್ಲ. ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಕಥೆಗಳ ನಡುನಡುವೆ ಸುದೀರ್ಘ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ವಿಚಿತ್ರ ತಿರುವುಗಳು, ಹೊಸ ಪಾತ್ರಗಳ ಆಕಸ್ಮಿಕ ಪ್ರವೇಶ, ನಿರೂಪಕರು ಪಾತ್ರಗಳಾಗುವ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳು ನಿರೂಪಕರಾಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಸಹಜವೆನ್ನುವಷ್ಟು ದಟ್ಟವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಕಥೆಗಳು ರಂಗರೂಪಕ್ಕೆ ಅಳವಡುವುದರ ಹಿಂದೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳು ದುಡಿಯುತ್ತಿರುತ್ತವೆ- ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. 'ವೆಂಕಟಶಾಮಿಯ ಪ್ರಣಯ'ದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ವೆಂಕಟಶಾಮಿ ಮತ್ತು ಆತನ ತಾಯಿಯ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಎಂತಹ ಅದ್ಭುತ ದೃಶ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ನಾಟಕೀಯತೆಯಿದೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು.

"ಆ ದೊಂಬರ ಹುಡಗೀನ ಕಂಡು ಮರುಳಾದ ಅಂತಾರಲ್ಲೋ, ಯಾವಾಗಲೂ ಅವರ ಜೊತೆಯಲ್ಲೇ ಇರುತ್ತೀಯಂತಲ್ಲ?"
"ಹೌದಮ್ಮ."
"ಹಿಂಗೆ ಮಾಡಬೌದೇನೋ?"
"ಬೌದೋ ಗಿವ್ದೋ ಅವಳ ಬಿಟ್ಟು ನಾನಿರಲಾರೆ ಅಮ್ಮ."
"ಹೀಗೆನ್ನೋರುಂಟೇನೋ, ಹೆತ್ತೋರು ಸಾಕಿದೋರ ಮರ್ಯಾದಿ ಬೇಡವಾ.
ಜಾತಿಯೋರು ಏನೆಂದಾರು ಅಂಥ ಭಯ ಬೇಡವಾ?"
"ಅದಕ್ಕೇ ಕಾಣಮ್ಮ ಬೆಂಗಳೂರಿಗೆ ಹೋಗುತೀನಿ ಅಂದದ್ದು."
"ಬೆಂಗಳೂರಿಗೆ ಅವಳೂ ಬರುತ್ತಾಳೇನೋ?"
"ಬಂದರೂ ಬರಬಹುದು. ಇಲ್ಲಂತೂ ಅವಳು ನನಗೆ ಸಂಸಾರ
ಮಾಡೋ ಹಂಗಿಲ್ಲ. ಬೆಂಗಳೂರಿಗೆ ಹೋಗಿ ನೋಡ್ತೀನಿ."
"ಅಪ್ಪನ್ನ ಅಮ್ಮನ್ನ ಮರೆತುಬಿಟ್ಟು?"

"ಯಾಕೆ ಮರೀತೀನಮ್ಮ, ದುಡ್ಡು ಕಳುಹಿಸುತೀನಿ."
"ಅಂದರೆ ದೊಂಬರ ಹುಡುಗೀನ ನನ್ನ ಸೊಸೆ ಅನ್ನಬೇಕೇನೋ ನಾನು?"
"ಅಮ್ಮ ಅದು ಬಂಗಾರದಂತ ಹುಡುಗೀನಮ್ಮ."
"ಹೌದಪ್ಪಾ ಹೌದು. ಅವಳು ನಿನಗೆ ಬಂಗಾರ, ನೋಡಿದವರಿಗೆಲ್ಲಾ
ಬಂಗಾರ, ಅವರಪ್ಪನಿಗೆ ಬಂಗಾರ." ಮುನಿಯಮ್ಮ ಅಳುತ್ತಾ ಕುಳಿತಳು.[೨]

ಹೀಗೆ ದೃಶ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲಕರವೆನ್ನಿಸುವ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು 'ಜೋಗ್ಯೋರ ಅಂಜಪ್ಪನ ಕೋಳೀ ಕತೆ'ಯಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಎದುರಾಗುತ್ತವೆ. ನಟರಾಜ ಹೊನ್ನವಳ್ಳಿಯವರು ನೀನಾಸಂ ತಿರುಗಾಟ ೨೦೦೧-೦೨ಕ್ಕಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿರುವ 'ವೆಂಕಟಶಾಮಿಯ ಪ್ರಣಯ', 'ಜ್ಯೋಗ್ಯೋರ ಅಂಜಪ್ಪನ ಕೋಳೀ ಕತೆ' ಎಂಬ ಕಥಾ ನಾಟಕಗಳ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಿದಾಗ, ಕಥೆಗಳಿಗೆ ಜೀವಂತಿಕೆಯನ್ನು ತುಂಬಬಲ್ಲ ಪ್ರಯೋಗಗಳಂತೆ ಅವು ಕಾಣುತ್ತವೆ.

ಈ ಕಥೆಗಳ ರಂಗಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ರಂಗಪರಿಕರಗಳ ಬಳಕೆಯಿರಲಿಲ್ಲ. ಬೆಳಕು ಮುಂತಾದ ಆಧುನಿಕ ರಂಗತಂತ್ರಗಳ ನೆರವಿರಲಿಲ್ಲ. ಒಬ್ಬನೇ ಪಾತ್ರಧಾರಿ (ಕಥೆಯ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನೂ ಮಾಡುತ್ತ) ಎರಡು ಮೂರು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಈ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳು ಕಡಿಮೆ ಅವಧಿಯವು. ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದ 'ರಂಗ ನಾಟಕ'ಗಳಲ್ಲ. ಇವು ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಕಥೆಗಳನ್ನು ದೃಶ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿ ತೋರುವ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಷ್ಟೇ ಸೀಮಿತಗೊಂಡಿದ್ದರೂ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುವ ಕ್ರಮ ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಕಥೆಗಳದು ನಿಧಾನಗತಿಯ ಶೈಲಿಯಾದರೆ, ಈ ಕಥೆಗಳ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳು ತುಂಬ ತೀವ್ರಗತಿಯವು.

* * *

ಲಂಕೇಶರ ಅಸಂಗತ ಮಾದರಿಯ ಕಿರುನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಸಾಮಾಜಿಕ' ಎಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾದ ನಾಟಕ- 'ಗಿಳಿಯ ಪಂಜರದೊಳಿಲ್ಲ'. ಈ ಮೊದಲೇ, ಅಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದು ರಂಗರೂಪಕ್ಕೊಳಪಡುವುದರ ಹಿಂದಿರುವ ಕಾರಣಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚಿಸುವಾಗಲೇ, ಈ ನಾಟಕದ ರಚನೆಯ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಕುರಿತು ಲಂಕೇಶರು ಹೇಳಿರುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಲಂಕೇಶರ ಮೊದಲ ಕಥಾ ಸಂಕಲನ 'ಕೆರೆಯ ನೀರನು ಕೆರೆಗೆ ಚೆಲ್ಲಿ' ಕೃತಿಯಲ್ಲಿರುವ 'ಕುರುಡು ಕಾಂಚಾಣ' ಎಂಬ ಕಥೆಯ ರಂಗರೂಪವಿದು. ಇದನ್ನು ರಂಗರೂಪಕ್ಕೆ ತಂದವರು ಕೂಡ ಲಂಕೇಶರೇ, ತಾವೇ ಕಟ್ಟಿದ 'ಪ್ರತಿಮಾ ನಾಟಕ ರಂಗ'ಕ್ಕೆ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಲೇಬೇಕೆಂಬ ತುರ್ತಿನಲ್ಲಿ.

'ಕುರುಡು ಕಾಂಚಾಣ' ಕಥೆ ಮತ್ತು 'ಗಿಳಿಯು ಪಂಜರದೊಳಿಲ್ಲ' ರಂಗರೂಪ ಇವೆರಡೂ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ತೌಲನಿಕವಾಗಿ ನೋಡಿದಾಗ, ನಮಗೆ ಮೊದಲ ನೋಟಕ್ಕೇ ಈ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ ಮತ್ತು ರಂಗರೂಪದ ನಡುವಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ತುಂಬ ಸುಲಭವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತವೆ. ಕಥೆಯು ನವ್ಯ ಮನೋಧರ್ಮದ ಉಸಿರುಗಟ್ಟಿಸುವ ವಾತಾವರಣದ ಅನುಭವವನ್ನು ನೀಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರೆ, ಅದೇ ಕಥೆಯ ರಂಗರೂಪವು ಸಾಮಾಜಿಕ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಅನುಭವ ನೀಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ತುಂಬ ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು. ಕಥೆಯ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯು ಹಣ ಪ್ರಪಂಚದ ಕುರುಡುತನವನ್ನು ಹೇಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರೆ, ರಂಗರೂಪದ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯು ಆತ್ಮವಿಲ್ಲದ ದೇಹಗಳ ದುಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಡಾ. ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪನವರು ಹೇಳುವಂತೆ,

> *ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ನಿರ್ಣಯಿಸುವ ಆರ್ಥಿಕ ಕಾರಣಗಳನ್ನು 'ಗಿಳಿಯು ಪಂಜರದೊಳಿಲ್ಲ'ವೆಂಬ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಅನ್ವೇಷಣೆಗೆ ಗುರಿಪಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹಣದ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಈ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಜನ ಎಂತಹ ಅಪನಂಬಿಕೆಗಳಿಗೆ ಬಲಿಯಾಗಬಹುದು, ಸಣ್ಣವರಾಗಬಹುದು ಎಂಬ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಸರಳ ಸನ್ನಿವೇಶವೊಂದರ ಮೂಲಕ ದೃಷ್ಟಾಂತವೆಂಬಂತೆ ಈ ನಾಟಕ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಿಡಂಬಿಸಿಯೂ ಅವನ ಅಸಹಾಯಕ ಸ್ಥಿತಿ ಅನುಕಂಪೆಗೆ ಯೋಗ್ಯವೆಂದೇ ನಾಟಕಕಾರರು ಭಾವಿಸುತ್ತಾರೆ.*[೫]

ನಾಟಕಕಾರರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೇನೇ ಇರಲಿ, ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಈ ರಂಗರೂಪವು ಆತ್ಮವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳನ್ನು ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಮುಖವಾಡಗಳ ಹಿಂದೆ ಬದುಕು ನಡೆಸುವ ಲೆಕ್ಕಾಚಾರದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯಕ್ಕೆ ಗುರಿಪಡಿಸುತ್ತಲೇ, ಇವುಗಳೊಂದಿಗೆ ಮುಖವಾಡವೇ ಇಲ್ಲದ ಮಗುವಿನಂತಹ ಮುಗ್ಧ ಮನಸ್ಸುಗಳನ್ನು ಮುಖಾಮುಖಿಗೊಳಿಸಿ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಕ್ರೌರ್ಯವೆಂಥದ್ದು ಎನ್ನುವ ಅನುಭವವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಗಾಢವಾಗಿ ತಟ್ಟುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ತೇಜಸ್ವಿಯವರ ಕಥೆಗಳ ರಂಗರೂಪ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ:

ತೇಜಸ್ವಿಯವರ ಏಕೈಕ ನಾಟಕ 'ಯಮಳಪ್ರಶ್ನೆ' (೧೯೬೪). ಇದೊಂದು ಅಸಂಗತ ಮಾದರಿಯದು. ನವ್ಯ ಮಾರ್ಗದ ಮುಂಚೂಣಿಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಪ್ರಕಟವಾದದ್ದು. ಮಾರ್ಗಮಧ್ಯೆ ಕೆಟ್ಟು ನಿಂತ ಮೋಟಾರು ಬೈಕು ಮತ್ತು ತರುಣರಿಬ್ಬರ ಸಂವಾದದ ಸುತ್ತ ಸಾಗುವ ಈ ನಾಟಕ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಜೀವನದ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಅಸಂಗತತೆಯನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವ ಹಲವು ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಬಂದು ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಮೋಟಾರು ಬೈಕು ಚಿಕಿತ್ಸೆಗೆ ಗುರಿಪಡಿಸಲಾಗದ ನಮ್ಮ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿ, ತರುಣರ ನಡುವಿನ ಸಂವಾದವು ಏನನ್ನೂ ಸಾಧಿಸಲಾಗದ ವ್ಯರ್ಥ ಮಾತುಗಳಾಗಿ

ಅರ್ಥರಾಹಿತ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಇಡೀ ಮಾನವನ ಬದುಕೇ 'ಉತ್ತರವಿಲ್ಲದ ಯಮಳ ಪ್ರಶ್ನೆ' ಇದ್ದಂತೆ ಎಂದು ತೋರುವುದು ಈ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶ.

ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಯಶಸ್ವಿ ನಾಟಕ. ಆದರೆ, ಆನಂತರದ ಸುಮಾರು ಐದು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ತೇಜಸ್ವಿಯವರು ಪರಿಸರದ ಕಥೆಗಳು, ಕಾಡಿನ ಕಥೆಗಳು, ವಿಸ್ಮಯ ಜಗತ್ತು ಮಾಲಿಕೆ, ಮಿಲೆನಿಯಂ ಸರಣಿ, ಸಣ್ಣಕಥೆಗಳು, ಕಾದಂಬರಿಗಳು, ಅನುವಾದ, ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆ- ಹೀಗೆ ಹಲವು ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಕೃತಿ ರಚನೆ ಮಾಡಿದರೂ ಯಮಳ ಪ್ರಶ್ನೆಯ ನಂತರ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆಯಲೇ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು ತುಂಬಾ ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು.

ನಾಟಕವೆನ್ನುವುದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಗಳನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬಹಳ ಏಕಾಗ್ರತೆಯಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವಂಥದ್ದು. ಇದು ಪ್ರತಿಭೆಯ ಕೇಂದ್ರೀಕರಣದ ಫಲವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ವಿಭಿನ್ನ ಪಾತ್ರಗಳ ಸೃಷ್ಟಿ, ಘಟನಾವಳಿಗಳ ಸಂಘಟನೆ, ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನದಿಂದ ಘಟನೆಗಳು ಜಗಿದರೂ ರಂಗರೂಪವೆಂಬ ಬಂಧವೊಂದರಲ್ಲಿ ಅಳವಡುವ ರೀತಿ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗತಂತ್ರಗಳ ಸಮತೋಲನ- ಈ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಶಗಳು ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತವೆ. ತೇಜಸ್ವಿಯವರ ಪ್ರತಿಭೆ ಸುಸಂಘಟಿತಗೊಳ್ಳದೆ ವಿಭಿನ್ನ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಚೆಲ್ಲಾಪಿಲ್ಲಿಯಾಗಿದ್ದರಿಂದಲೋ, ಅಥವಾ ನಿರೂಪಣೆಯೇ ಅವರ ಕೃತಿಗಳ ಜೀವಾಳವಾಗಿದ್ದುದರಿಂದಲೋ ಏನೋ, ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ತೇಜಸ್ವಿಯವರಿಗೆ 'ನಾಟಕ'ವೆನ್ನುವುದು ಅವರ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಮುಖ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ.

ಹೀಗಿದ್ದೂ, ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ತೇಜಸ್ವಿಯವರು ಇಂದು ತುಂಬ ಹತ್ತಿರದವರಾಗಿರುವುದು ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಕೃತಿಗಳ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ. ಇದು ಸಾಧ್ಯವಾದದ್ದು ರಂಗರೂಪಕಾರರ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕರ ಸೃಜನಶೀಲ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಂದ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ರಂಗರೂಪ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿರುವ ತೇಜಸ್ವಿಯವರ ಪ್ರಮುಖ ಕಥೆಗಳು 'ತಬರನ ಕಥೆ', 'ಕಿರಗೂರಿನ ಗಯ್ಯಾಳಿಗಳು', 'ಕೃಷ್ಣೇಗೌಡನ ಆನೆ' ಮತ್ತು 'ರಹಸ್ಯ ವಿಶ್ವ'.

ಅಧಿಕಾರಿ ವರ್ಗದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಕ್ರೌರ್ಯಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕಿ ದುರಂತವನ್ನು ತಲುಪುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬದುಕನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಕಥೆ 'ತಬರನ ಕಥೆ'. ಇದನ್ನು ಮೊದಲು ರಂಗರೂಪಕ್ಕೆ ತಂದವರು ಆರ್.ನಾಗೇಶ್‌ರವರು, ಬೆನಕ ತಂಡಕ್ಕಾಗಿ. ಇದರ ಪ್ರಥಮ ಪ್ರಯೋಗವಾದದ್ದು ೧೯೮೫ ಜುಲೈ ೧೯ರಂದು. ಈ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗದ ಬಗ್ಗೆ ಡಾ. ವಿಜಯಾ ಅವರು ಹೀಗೆ ದಾಖಲಿಸುತ್ತಾರೆ:

ತಬರನ ಕಥೆ ನಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಹತಾಶ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ... ಹೇಳುವ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ತೀವ್ರತೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಲಾಗಿದೆ. ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರಯೋಗದ ಎಲ್ಲ ಅಂಗಗಳನ್ನು ಶೈಲೀಕೃತಗೊಳಿಸಿ ತಬರನೊಬ್ಬನನ್ನು ವಾಸ್ತವಿಕ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಳಿಸಿರುವುದು ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ವೈದೃಶ್ಯವನ್ನು ಬಯಲುಗಿಡಲು ನೆರವಾಗಿದೆ. ತಬರನ ಜೀವನದ ವಿವಿಧ ಹಂತಗಳೇ ನಾಟಕದ ಘಟನೆಗಳ ಸರಣಿಯೂ ಆಗಿದ್ದು, ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲೂ ತಬರನೇ ಕೇಂದ್ರಲ್ಲಿರುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಇದು ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತಬರನ ಕತೆಯೂ ಹೌದು, ತಬರನ ಮೂಲಕ ಶೋಧಿಸಿದ ಸಮಾಜದ ಕತೆಯೂ ಹೌದು...[೬]

ಆರ್.ನಾಗೇಶ್‌ರವರ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಕಂಡ ತಬರನ ಕಥೆ ರಂಗರೂಪವು ೧೯೮೬ರಲ್ಲಿ (ಪ್ರತಿಮಾ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾಶನದ ವತಿಯಿಂದ) ಪುಸ್ತಕ ರೂಪದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. ತೇಜಸ್ವಿಯವರು ನಾಟಕ ರಚನೆ ಮಾಡದಿದ್ದರೂ ಅವರ ಕತೆ, ಕಾದಂಬರಿಗಳು ರಂಗರೂಪಕ್ಕೆ ಅಳವಡಲು ಹೇಳಿ ಮಾಡಿಸಿದಂತ ಕೃತಿಗಳಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತಬರನ ಕಥೆ ರಂಗಪ್ರಯೋಗದ ಅಸಂಖ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಸಾಬೀತುಗೊಳಿಸಿವೆ. ೨೦೦೭ ಜನವರಿ ೭ರಂದು ತೇಜಸ್ವಿರವರ ಕಥನ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ರವೀಂದ್ರ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದ ಆವರಣದಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡಿಸಿದ್ದ ವಿಚಾರ ಸಂಕಿರಣದಲ್ಲಿ ಆರ್.ನಾಗೇಶ್‌ರವರು 'ರಂಗಸಾಧ್ಯತೆ, ನನ್ನ ಅನುಭವಗಳು' ಎಂಬ ವಿಷಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುತ್ತಾ, ತೇಜಸ್ವಿಯವರ ಕೃತಿಗಳ ರಂಗರೂಪ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಒಳನೋಟಗಳನ್ನು ನೀಡಿರುತ್ತಾರೆ.

ತೇಜಸ್ವಿಯವರ 'ತಬರನ ಕಥೆ'ಯನ್ನು ಆರ್.ನಾಗೇಶ್‌ರವರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿದವರು ಹೆಗ್ಗೋಡಿನ 'ಜನಮನದಾಟ' ತಂಡದವರು. ಆರ್.ನಾಗೇಶ್‌ರವರ ನಿರ್ದೇಶನದ ರಂಗಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ 'ತಬರನ ಕಥೆ'ಯು ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದ ನಾಟಕವಾದರೆ, 'ಜನಮನದಾಟ' ತಂಡದವರ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ 'ತಬರನ ಕಥೆ'ಯು ದುರಂತದ ಛಾಯೆಯುಳ್ಳ ಒಂದು ಪ್ರಹಸನವಾಗಿದೆ. ತಮಾಷೆಯಾಗಿ ತಬರನ ಬದುಕನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತಲೇ ದುರಂತದ ಅನುಭವವನ್ನು ಸ್ಪರ್ಶಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಮಾದರಿಯ ರಂಗಪ್ರಯೋಗ ಇವರದು.

ಬ್ರಿಟಿಷರ ಆಳ್ವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸುಂಕದ ಕಟ್ಟೆಯ ವಸೂಲಿ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಸೇರಿಕೊಂಡ ತಬರ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಹೋರಾಟದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಆನಂತರದಲ್ಲಿ ಇಲಾಖೆಯಿಂದ ಇಲಾಖೆಗೆ ವರ್ಗವಾಗುತ್ತ, ಕೊನೆಗೆ ತನ್ನ ನಿವೃತ್ತಿಯ ವಯಸ್ಸಿಗೆ ಬರುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಕಾಫಿ ಡಿಪೋ ಬಳಿ ಕಾಫಿ ಮೇಲೆ ಸುಂಕ ವಸೂಲಿ ಮಾಡುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಗಿಟ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ. (ಹೀಗೆ ಹಲವು ದಶಕಗಳ ಸೇವೆಯಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಏರಿಳಿತಗಳನ್ನು ಕಂಡು ಕೊನೆಗೆ

ಸುಂಕ ವಸೂಲಿ ಮಾಡುವ ಅದೇ ವೃತ್ತಿಗೆ ತಬರ ಬಂದು ತಲುಪುವುದು ಬಡ್ತಿಯನ್ನೇ ಪಡೆಯದ ಅವನ ದುಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹಾಗೂ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಹತಾಶೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.) ತಬರನ ಬದುಕು ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ದುರಂತದೆಡೆಗೆ ಸಾಗುವುದು ಇಲ್ಲಿಂದಲೇ.

ಕಾಯಿಲೆಯಿಂದ ಸೊರಗಿಹೋಗಿದ್ದ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿ 'ಅಪ್ಪಿ'ಯನ್ನು ತಬರ ಡಾಕ್ಟರ್ ಸಿಲ್ವರವರ ಹತ್ತಿರ ಕರೆದೊಯ್ದಾಗ 'ಇದೇನಯ್ಯ, ಬರೇ ಶ್ರೀಮಂತರಿಗೆ ಬರುವ ರೋಗ ಇದು. ರಾಜರೋಗ. ನಮ್ಮ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಒಂದೆರಡು ಜನ ಪರಂಗಿ ದೊರೆಗಳಿಗೆ ಬಂದಿತ್ತು ನೋಡು. ನಿನ್ನ ಹೆಂಡತಿಗೆ ಯಾಕೆ ಬಂತು ಇದು? ನಿನಗೂ ಶ್ರೀಮಂತನಾಗುವ ಯೋಗ ಇರಬಹುದೋ' ಎಂದು ಅವರು ತಮಾಷೆ ಮಾಡಿದಾಗ ತಬರನಿಗೆ ಸಂತೋಷವೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ತಬರ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಗೆ 'ನೋಡೇ ನಿನಗೆ ರಾಜರಿಗೆ, ರಾಣಿಯರಿಗೆ ಬರುವ ರೋಗ ಬಂದಿದೆಯಂತೆ. ಪರಂಗಿಯೋರ ಪಟ್ಟ ಸಿಕ್ಕದಿದ್ದರೂ ಅವರಿಗೆ ಬರೋ ಕಾಯಿಲೆನಾದ್ರೂ ಬಂತಲ್ಲ ಅದೇ ಸಂತೋಷ' ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ತಬರನಿಗೆ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂತೋಷವೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಸರ್ಕಾರಿ ನೌಕರನಾದ ತನಗೆ ಸಾವಿರಾರು ರೂಪಾಯಿ 'ಪ್ರಾವಿಡೆಂಟ್ ಫಂಡ್' ಬರುತ್ತದೆಂಬ ವಿಷಯ ತಿಳಿದಾಗಲಂತೂ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಗೆ ಬಂದಿರುವುದು ರಾಜ ರೋಗವೇ ಇರಬೇಕು; ಬೇಗ ಹಣ ಬಂದರೆ ಒಳ್ಳೆ ಔಷಧಿ ಕೊಟ್ಟು ಹೆಂಡತಿಯ ಖಾಯಿಲೆಯನ್ನಾದರೂ ವಾಸಿ ಮಾಡಬಹುದೆಂಬ ಆಸೆ ಮಿನುಗತೊಡಗುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ಸರ್ಕಾರಿ ನೌಕರನಾಗಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಒಂದು ಭಾಗವೇ ಆಗಿದ್ದ, ಮತ್ತು ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಬಹಳ ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಿದ್ದ ತಬರನಿಗೆ 'ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಭಾಷೆ' ಮತ್ತು 'ಹೆಂಡತಿಯ ಖಾಯಿಲೆ'ಗಳು ಅರ್ಥವಾಗದ ಸಂಗತಿಗಳಾಗಿ ಕಾಣುವುದು ನಿಜಕ್ಕೂ ಒಂದು ದುರಂತ ವ್ಯಂಗ್ಯವೇ ಸರಿ. ಫೈಲುಗಳ ನಡುವೆ ಹುದುಗಿ ಹೋಗುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಳಗಿನ ತಬರನು ತನ್ನನ್ನು ಸುತ್ತುವರೆದಿರುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಮೊದಮೊದಲು ತುಂಬಾ ಸಲುಗೆಯಿಂದ ಕಾಣುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. (ಅಲ್ಲದೆ, ಅವಕಾಶ ಸಿಕ್ಕಿದಾಗಲೆಲ್ಲಾ ಬ್ರಿಟಿಷರ ಆಳ್ವಿಕೆಯನ್ನು ಹೊಗಳುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ.) ಈತ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿ 'ಅಪ್ಪಿ'ಯನ್ನು ತುಂಬಾ ಪ್ರೀತಿಸುವುದೂ ಕೂಡ ಪರಂಗಿ ದೊರೆಗಳಿಗೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಖಾಯಿಲೆ ಆಕೆಗೆ ಬಂದಿದೆ ಎನ್ನುವ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ. ಹೀಗೆ ತಾನು ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಿದ್ದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಹಾಗೂ ಹೆಂಡತಿ 'ಅಪ್ಪಿ'ಗೆ ಹಿಡಿದ ಖಾಯಿಲೆಗಳು ವಾಸಿಯಾಗದ ರೋಗಗಳಂತೆ ಉಲ್ಬಣಿಸಿದಾಗಲೇ ತಬರನಿಗೆ ಬದುಕಿನ ಕ್ರೌರ್ಯವೆಂಥದ್ದು ಮತ್ತು ಈಗ ತಾನು ಎಲ್ಲಿದ್ದೇನೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯುವುದು. ತಬರನ ಪ್ರಾವಿಡೆಂಟ್ ಫಂಡ್‌ನ ಫೈಲು 'ಬಿಲ್ಡ್‌ಅಪ್' ಆಗತೊಡಗಿ ಮೇಲಿನಿಂದ ಕೆಳಕ್ಕೂ, ಕೆಳಗಿನಿಂದ ಮೇಲಕ್ಕೂ ಓಡಾಡುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಅನೇಕ ದಿನಗಳು ಕಳೆಯುತ್ತವೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆ, ಅಪ್ಪಿಯ ಖಾಯಿಲೆ ವಿಪರೀತಕ್ಕೆ ತಲುಪುತ್ತದೆ. ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಬದುಕಿಸುವ ಆಸೆಯೂ ಹಣ ದೊರೆಯುವ ಆಸೆಯೊಡನೆಯೇ ಕರಗಿ ಹೋಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. "ತಬರನಿಗೆ ಮಾನವರನ್ನು, ಪೊಲೀಸು,

ಆಫೀಸು, ಶ್ಯಾನುಭೋಗ, ಪಟೇಲ, ಜವಾನ ಮುಂತಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸುತ್ತ ಎಂಥೆಂಥದೋ ಗೀಚಿದ ಫೈಲುಗಳನ್ನು ಅಂತರಾತ್ಮನಂತೆ ಸಂರಕ್ಷಿಸುತ್ತಾ ಇರುವ ಒಂದು ನಿರ್ದಯ ಅರ್ಥಹೀನ ವ್ಯೂಹದ ಅರಿವು ನಿಧಾನವಾಗಿ ಆಗತೊಡಗಿತು..."[೨]

ಆದರೆ, ಈ ಲೋಕವೆಂಬುದು ರೌರವ ನರಕವೆಂಬ ಸತ್ಯದ ಅರಿವಾಗುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ ತಬರನು ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಹುಚ್ಚನಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಕಡೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋದಯದ ಬೆಳ್ಳಿಹಬ್ಬದ ಪ್ರಯುಕ್ತ ಭಾರತದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಹೊಗಳಿ ಎಲ್ಲರೂ ಭಾಷಣ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರೆ, ತಬರ ಮಾತ್ರ ಬ್ರಿಟಿಷರ ಆಳ್ವಿಕೆಯನ್ನು ಹೊಗಳುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ.

ಇಂತಹ ಹಂದರವುಳ್ಳ ತಬರನ ಕಥೆಯನ್ನು ಜನಮನದಾಟದವರು ಹೆಚ್ಚಿನ ರಂಗಪರಿಕರಗಳ ಬಳಕೆಯಿಲ್ಲದೆ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸಿ ರಾಜ್ಯಾದ್ಯಂತ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಪಾತ್ರಗಳೇ ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಕ್ರಮ ಮತ್ತು ಒಂದೇ ಪಾತ್ರವು ಅಭಿನಯದ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಹಲವು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವ ತಂತ್ರ– ಇವರ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಅಂಶವಾಗಿದೆ.

ಆದರೆ, ತಬರನ ಕಥೆಯ ಜೊತೆ ಜೊತೆಗೆಯೇ ಜನಮನದಾಟದವರು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ಇನ್ನೊಂದು ನಾಟಕ 'ರಹಸ್ಯ ವಿಶ್ವ' ಕಥೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ್ದು. ರಹಸ್ಯ ವಿಶ್ವ ಕಥೆ ಎಷ್ಟು ತಮಾಷೆಯದ್ದೋ ಅಷ್ಟೇ ಗಂಭೀರವಾದದ್ದು. ಅಚ್ಚರಿಯ ವಿಸ್ಮಯ ಜಗತ್ತುಗಳನ್ನು ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸುವಂಥದ್ದು. ತೇಜಸ್ವಿಯವರ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಸೈಕಲ್ ಕಲಿಯಲು ಯತ್ನಿಸುವ ಹುಡುಗನ ಮೂಲಕ ಕಥೆಯು ನಿರೂಪಣೆಯಾಗುತ್ತಾ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಹುಡುಗನ ಪಾಲಿಗೆ ಕಾಲಗತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪವೂ ಮೂಲದ ಗುರುತಿಲ್ಲದೆ ಬದಲಾದ ಶಿವಮೊಗ್ಗೆ, ಅಲ್ಲಿ ರಜಾ ದಿನಗಳನ್ನು ಕಳೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಬಾಲ್ಯದ ಬದುಕು, ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ತನಗೆ ಸೈಕಲ್ ಕಲಿಸಲು ಬಂದ ಪುರುಷೋತ್ತಮ ಮತ್ತು ಪ್ರಫುಲ್ಲರ ಸ್ವಭಾವ, ಸೈಕಲ್ಲನ್ನು ಬ್ಯಾಲೆನ್ಸ್ ಮಾಡುವ ತಂತ್ರ, ಮಲೆನಾಡಿನ ಆ ಕೊರಕಲು ದಾರಿ, ಸುತ್ತ ಮುತ್ತಲಿನ ಪರಿಸರ, ಸ್ವಂತ ಬುದ್ಧಿಯಿದ್ದಂತೆ ವರ್ತಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಸೈಕಲ್ಲು, ರಂಗಮ್ಮನ ಬೈಗುಳಗಳು, ಸಂದರ್ಭ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಬದಲಾಗುವ ರಂಗಮ್ಮನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಸ್ಥೂಲ ಕಾಯದ ಆ ದುಷ್ಟ ಹೆಂಗಸನ್ನು ಹಿಂದಿನಿಂದ 'ಸೂಳೆ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾ ಹತ್ತಿರ ಬಂದಾಗ ಎಲೆ ಅಡಿಕೆ ಕೊಟ್ಟು ಸಲುಗೆಯಿಂದ ಮಾತನಾಡುವ ಅಜ್ಜಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ– ಇವೆಲ್ಲವೂ ಮುಗ್ಧ ಹುಡುಗನ ಪಾಲಿಗೆ ವಿಚಿತ್ರ ರಹಸ್ಯ ವಿಶ್ವಗಳಂತೆ ಕಾಣತೊಡಗುತ್ತವೆ.

ಕಥೆಯಲ್ಲಿನ ಘಟನಾವಳಿಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ನಗೆಯ ಹೊನಲೇ ಹರಿಯುತ್ತಿದ್ದರೂ ಎಲ್ಲಿಯೂ 'ರಹಸ್ಯ ವಿಶ್ವ'ವೆನ್ನುವುದು ವಾಚ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ತೇಜಸ್ವಿಯವರ ಈ ಕಥೆಯು ನೀಡುವ ಈ ವಿಭಿನ್ನ ರಹಸ್ಯ ವಿಶ್ವಗಳ ದರ್ಶನವನ್ನು

ಜನಮನದಾಟದವರ ರಂಗಪ್ರಯೋಗವು ತೋರಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನಬಹುದು. ಜನಮನದಾಟದವರ ರಂಗಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಕಥೆಯು ನಿರೂಪಣೆಯಾಗುತ್ತಾ ಸಾಗುತ್ತದೆಯಾದರೂ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಲೇಖಕರು ಹೇಳಬಯಸುವ ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ರಹಸ್ಯ ಜಗತ್ತುಗಳು ಅನಾವರಣಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ರಂಗಮ್ಮನ ಪ್ರಸಂಗವೇ ಇಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರವೆನ್ನಿಸಿಕೊಂಡು 'ರಹಸ್ಯ ವಿಶ್ವ'ದ ಉಳಿದ ಆಯಾಮಗಳು ಮರೆಯಾಗಿಬಿಡುತ್ತವೆ. ಕಥೆಯಲ್ಲಿ 'ರಂಗಮ್ಮನು ಸೂಳೆಯಂತೆ' ಅನ್ನುವುದು ಕೇವಲ ನಿರೂಪಕನ ಮನೆಯವರ ಹೇಳಿಕೆಯಷ್ಟೆ. ಆದರೆ, ರಂಗರೂಪದಲ್ಲಿ ಈ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಸೂಳೆಯಂತೆ ತೋರಲು ಯತ್ನಿಸಲಾಗಿದೆ. ರಂಗಮ್ಮನ ಸ್ಥೂಲ ದೇಹ, ಅವಳ ನರ್ತನ, ಸೀರೆಯ ಸುರುಳಿ, ಅಶ್ಲೀಲ ಬೈಗುಳಗಳು, ಹೊಡೆತಗಳೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ- ಮುಗ್ಧ ಹುಡುಗನ ಪಾಲಿಗೆ- ಇದೇ 'ರಹಸ್ಯ ವಿಶ್ವ' ಎಂಬಂತೆ ರಂಗರೂಪವು ಸಾಧಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಜನಮನದಾಟದವರ 'ತಬರನ ಕಥೆ'ಯ ರಂಗರೂಪದಲ್ಲಿನ ಪಕ್ವತೆಯನ್ನು 'ರಹಸ್ಯ ವಿಶ್ವ' ಕಥೆಯ ರಂಗಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ರಹಸ್ಯ ವಿಶ್ವದ ರಂಗಪ್ರಯೋಗವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ರಂಜಿಸುತ್ತದಾದರೂ (ತಬರನ ಕಥೆಯ ಪ್ರಯೋಗದಂತೆ ಅಥವಾ ತೇಜಸ್ವಿಯವರ ರಹಸ್ಯ ವಿಶ್ವ ಕಥೆಯ ಓದಿನಂತೆ) ಯಾವುದೇ ಬಗೆಯ ಗಾಢ ಅನುಭವವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ನೀಡುವಲ್ಲಿ ವಿಫಲವಾಗುತ್ತದೆ.

ಜನಮನದಾಟ ತಂಡದವರ 'ರಹಸ್ಯ ವಿಶ್ವ' ಮತ್ತು 'ತಬರನ ಕಥೆ'ಗಳ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ರಂಗರೂಪ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ, ನಿರ್ದೇಶನ, ಸಂಗೀತ, ವಿನ್ಯಾಸ : ಇಡೀ ತಂಡದ್ದು- ಎಂಬುದು ಅವರ ಹೇಳಿಕೆ. ಇದೇ ತಂಡವು ಶ್ರೀನಿವಾಸ ವೈದ್ಯರ 'ಶ್ರದ್ಧಾ ಮತ್ತು ಹಣತೆ', ಲಕ್ಷ್ಮಣ ಗಾಯಕವಾಡರ ಆತ್ಮಕಥೆ 'ಉಚಲ್ಯಾ' ಎಂಬ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಒಳಪಡಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದೆ.

ಕಿರಗೂರಿನ ಗಯ್ಯಾಳಿಗಳು

೧೯೯೧ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ತೇಜಸ್ವಿಯವರ ಕಿರಗೂರಿನ ಗಯ್ಯಾಳಿಗಳು ಎಂಬ ಕಥಾ ಸಂಕಲನವು 'ಕಿರಗೂರಿನ ಗಯ್ಯಾಳಿಗಳು', 'ಕೃಷ್ಣೇಗೌಡನ ಆನೆ', 'ಮಾಯಾಮೃಗ' ಮತ್ತು 'ರಹಸ್ಯವಿಶ್ವ' ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಕಥೆಗಳ ಸಂಗ್ರಹ. ಈ ನಾಲ್ಕು ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ 'ಮಾಯಾಮೃಗ'ವು ಆ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ರಾಷ್ಟ್ರದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಹದಿಮೂರು ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆಂದು ದೆಹಲಿಯ 'ಕಥಾ' ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಪಡೆದಿದ್ದರೆ, ಉಳಿದ ಮೂರು ಕಥೆಗಳು ನಾಟಕಗಳಾಗಿ ತುಂಬಾ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿವೆ. (ಇವುಗಳಲ್ಲಿ 'ರಹಸ್ಯ ವಿಶ್ವ' ಕಥೆಯ ರಂಗಪ್ರಯೋಗದ ಬಗ್ಗೆ ಈಗಾಗಲೇ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.)

ಮೊದಲನೆಯ ಕಥೆಯಾದ 'ಕಿರಗೂರಿನ ಗಯ್ಯಾಳಿಗಳು' ಸ್ತ್ರೀವಾದಿಗಳಿಂದ ತುಂಬ ಪ್ರಶಂಸೆ ಪಡೆದಿದೆ. 'ತಮ್ಮ ಆತ್ಮಗೌರವಕ್ಕಾಗಿ ಅವಿರತ ಹೋರಾಡುತ್ತಿರುವ ಎಲ್ಲ ಮಹಿಳೆಯರಿಗೆ' ಎಂದು ತೇಜಸ್ವಿಯವರು ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ಅರ್ಪಿಸುತ್ತಾರಾದರೂ, ತಾವು ಕೃತಿ ರಚನೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಯಾವುದೇ ಸ್ತ್ರೀವಾದಿ ತಾತ್ತ್ವಿಕತೆಗಳನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬರೆಯಲಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೂ ಸ್ತ್ರೀವಾದಿ ಚಳುವಳಿಯು ತೀವ್ರ ಚರ್ಚೆಗೊಳಗಾಗಿ, ತುಂಬ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ತೊಂಬತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಈ ಕಥೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದು ಹಿಂದಿ, ಇಂಗ್ಲಿಷ್, ಮಲಯಾಳಂ ಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಅನುವಾದವಾಯಿತು. ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎ.ಎನ್.ರಾವ್ ಜಾದವರ್‌ರಿಂದ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟು ನಾಟಕವಾಗಿ ಇನ್ನಷ್ಟು ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿತು. ೯೦ರ ದಶಕದಿಂದ ೨೦೦೭ರವರೆಗೂ ಅಸಂಖ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಕಂಡಿರುವ ಎ.ಎನ್.ರಾವ್ ಜಾದವ್‌ರವರ 'ಕಿರಗೂರಿನ ಗಯ್ಯಾಳಿಗಳು' ರಂಗರೂಪವು ನವಕರ್ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾಶನದಿಂದ ಪುಸ್ತಕರೂಪದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ (೧೯೯೯).

ಮೂರು ಹಗಲು ಮೂರು ರಾತ್ರಿ ಎಡಬಿಡದೆ ಬೀಸುವ ಬಿರುಗಾಳಿಯು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ನಾನಾ ಅವಾಂತರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಕಿರಗೂರಿನ ಗಯ್ಯಾಳಿಯರ ಪುರುಷರ ವಿರುದ್ಧದ ಹೋರಾಟಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವುದು ಈ ಕಥೆಯ ಕೇಂದ್ರ ವಸ್ತು. ಬಿರುಗಾಳಿಯು ಮತ್ತು ಕಿರಗೂರಿನ ಗಯ್ಯಾಳಿಯರ ಕ್ರಾಂತಿಯು ಎರಡೂ ಒಂದೇ ಏನೋ ಎನ್ನುವಂತೆ ಆರಂಭಗೊಂಡು ಪುರುಷ ಪ್ರಧಾನ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಸಂಕೇತವೆಂಬಂತೆ ಶತಮಾನಗಳಿಂದ ಬೆಳೆದು ನಿಂತಿದ್ದ ಬೃಹದಾಕಾರವಾದ ಹೆಬ್ಬಲಸಿನ ಮರವನ್ನು ಉರುಳಿಸುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಪುರುಷ ಪ್ರಧಾನ ಸಮಾಜದ ಸಂಕೇತವೆಂಬಂತಿದ್ದ ಹೆಬ್ಬಲಸಿನ ಮರ ಉರುಳಿದಾಗಲೇ ತಮ್ಮ ಗಂಡಂದಿರ ದೌರ್ಬಲ್ಯವೆಂಥದ್ದು, ಅವರ ದೆಸೆಯಿಂದ ತಾವು ಹೇಗೆಲ್ಲಾ ಶೋಷಣೆಗೊಳಗಾಗುತ್ತಿದ್ದೇವೆ ಮತ್ತು ಸ್ತ್ರೀಯರಾದ ತಮ್ಮ ಶಕ್ತಿಯೆಂಥದ್ದು ಎನ್ನುವುದರ ಅರಿವು ಕಿರಗೂರಿನ ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳಿಗಾಗುವುದು. ಪುರುಷ ಪ್ರಧಾನ ಸಮಾಜ ರೂಪಿಸಿದ ಕಾನೂನು ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಇಕ್ಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ತಾವು ವೃಥಾ ಸಿಕ್ಕಿ ನರಳುತ್ತಿದ್ದೇವೆ ಎನ್ನುವ ಸಂಗತಿ ಅರಿವಾಗಿ ಕಿರಗೂರಿನ ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳೆಲ್ಲ ದಾನಮ್ಮನ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಒಂದುಗೂಡಿ ಪಂಚಾಯತಿ ವಿಚಾರಣೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಡೆಸುವ ಹಿಂಸಾತ್ಮಕ ದಾಳಿಯೇ ಆನಂತರದಲ್ಲಿ ಮದ್ಯಪಾನ ವಿರೋಧೀ ಚಳುವಳಿಯಾಗಿ ರೈತ ಚಳುವಳಿಗೂ ಹೇಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು ಎಂಬ ಸಂಗತಿ ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ.

ಇಂತಹ ಸರಳ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಕಥೆಯನ್ನು ರಂಗರೂಪಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿ, ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ ರಂಗಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡುವುದು ಸ್ವಲ್ಪ ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯವೇ ಸರಿ. ಕಥೆಯಲ್ಲಿನ ಹೆಬ್ಬಲಸಿನ ಮರದ ದಿಮ್ಮಿ ಉರುಳಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರುವುದಂತೂ ಇನ್ನಷ್ಟು ಕಷ್ಟ. ಬತ್ತದ ಗದ್ದೆಯಲ್ಲಿ ಕಳೆಕೀಳುತ್ತಿದ್ದ ಹೆಂಗಸರ ನಡುವೆ ಶುರುವಾಗುವ

ಜಗಳದಿಂದ ಹಿಡಿದು, ನಂಬೂದಿರಿ ಪಂಡಿತನ ಹಿಂದೆ ಓಡಿ ಹೋಗಿದ್ದ ನಾಗಮ್ಮನನ್ನು ಪಂಚಾಯ್ತಿ ಸೇರಿಸಿ ವಿಚಾರಣೆ ನಡೆಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿನ ಬಯ್ಗುಳಗಳವರೆಗೂ ಕಥೆಯೊಳಗೆ ತುಂಬ ಸಹಜವೆನ್ನುವಂತೆ ಬಯ್ಗುಳಗಳ ಸರಮಾಲೆಯೇ ಎದುರಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಕಥೆಯ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಇರುವ ನಗೆ ಉಕ್ಕಿಸುವ ತಮಾಷೆಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರುವಾಗಲೆಲ್ಲ ಕಥೆಯ ಆಳದಲ್ಲಿನ ಮೌನದೊಳಗಿನ ವಿಷಾದವೆನ್ನುವುದು ಕಥೆಯ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಕಳೆದು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ೨೦೦೭ರಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆಯವರ ಸಹಯೋಗದಲ್ಲಿ ನಯನ ಸಭಾಂಗಣದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಜಾದವ್ ಅವರ ನಿರ್ದೇಶನದ ಕಿರಗೂರಿನ ಗಯ್ಯಾಳಿಗಳು ರಂಗಪ್ರಯೋಗದ ಬಗ್ಗೆ 'ಅಶ್ಲೀಲ ಬಯ್ಗುಳಗಳು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತುಂಬ ಕೇಳಿ ಬಂದವು' ಎಂಬ ಆರೋಪ ಬಂದುದುಂಟು.

ಕೃಷ್ಣೇಗೌಡನ ಆನೆ:

ಜವಾಬ್ದಾರಿಯಿಂದ ನುಣುಚಿಕೊಳ್ಳಲು ಯತ್ನಿಸುವ ಇಡೀ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ನಿರಪರಾಧಿಯಾದ ಆನೆಯನ್ನು ಅಪರಾಧಿಯನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಬಿಡುವ ಕಥೆ– ಕೃಷ್ಣೇಗೌಡನ ಆನೆ. ಆರ್.ನಾಗೇಶ್‌ರವರು ಈ ಕಥೆಯ ರಂಗರೂಪವನ್ನು ರಚಿಸಿ, ೨೦೦೨ರಲ್ಲಿ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ತಂದಿರುತ್ತಾರೆ. ಈ ಕಥೆಯ ರಂಗರೂಪವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಸವಾಲೇನೆಂದರೆ– ಆನೆಯೇ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರವಾಗಿರುವ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ, ಆನೆಯನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರುವುದು ಹೇಗೆ ಎಂಬುದು? ಸೊಂಡಿಲಿನ ಹಾಗೆ ಹಿಡಿಯಿರುವ ಕಪ್ಪು ಕೊಡೆಯನ್ನೇ ಆನೆಯ ಸಂಕೇತದಂತೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ನಾಗೇಶ್ ಅವರು ಈ ಕಥೆಯನ್ನು ತುಂಬ ಸುಲಭವಾಗಿ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ತರುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾದರು. ಕಥೆಯ ರಂಗಪ್ರಯೋಗವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ದೃಶ್ಯದಿಂದ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ನಕ್ಕುನಲಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದಾದರೂ ನಿರಪರಾಧಿಯು ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣಮುಂದೆಯೇ ಅಪರಾಧಿಯಾಗಿ ಸಾಬೀತುಗೊಳ್ಳುವ ಪರಿಯು ಮಾತ್ರ ನಮ್ಮನ್ನು ವಿಷಾದದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ.

ತೇಜಸ್ವಿಯವರ ಎಲ್ಲ ಕಥೆ-ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಸುಲಭವಾಗಿ ಓದಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂಥವು. ಮತ್ತು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕಾದುದನ್ನು ಸಹ ತುಂಬ ಸರಳವಾಗಿ ತಮಾಷೆಯೆನ್ನುವಂತೆ ಹೇಳುವ ಕ್ರಮ ತೇಜಸ್ವಿಯವರದು. ವರ್ತಮಾನದ ಜ್ವಲಂತ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ತೇಜಸ್ವಿಯವರಂತೆ ಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೆ ತಿಳಿಯುವಂತೆ ಬರೆದವರು ಕಡಿಮೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯೆನ್ನುವುದು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರಿಗಾಗಿ ಇರುವಂಥದ್ದು. ಬಹುಶಃ ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ತೇಜಸ್ವಿಯವರ ಕಥೆ-ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಹೆಚ್ಚೆಚ್ಚು ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟಿರಬಹುದು ಎಂದು ನಾವು ಊಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಕೊನೆ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

೧. ಚಲನಚಿತ್ರದ ಹಾಡಾಗಿಯೂ ಇದು ಜನಪ್ರಿಯಗೊಂಡಿದೆ.

೨. *ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಪುಸ್ತಕಗಳು, ಕತೆಗಳು-೧, ಸಣ್ಣಕತೆಗಳು,* ಭಾಗ-೪, ಪು.೪೩

೩. ಅದೇ, ಪು.೪೧, ೪೨

೪. ಅದೇ, ಪು.೩೬, ೩೭

೫. *ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ,* ಪು.೨೫೧

೬. ಕೆ.ವಿ.ನಾರಾಯಣ ಅವರ ಮಾತುಗಳಿವು. ಗಮನಿಸಿ: *ಆರ್.ನಾಗೇಶ್,* ಪು.೫೨

೭. *ಕೆ.ಪಿ.ಪೂರ್ಣಚಂದ್ರ ತೇಜಸ್ವಿಯವರ ಎಲ್ಲ ಕತೆಗಳು,* ಪು.೨೮೭

೭

ಕಾದಂಬರಿಗಳ ರಂಗರೂಪ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ

ಇದುವರೆಗೂ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಸಣ್ಣಕಥೆಗಳ ರಂಗರೂಪ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಬಗೆಗೆ ಚರ್ಚಿಸಲಾಯಿತು. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಸಣ್ಣ ಕಥೆಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ರಂಗರೂಪ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಒಳಪಟ್ಟು ಅತ್ಯುತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳೆನ್ನಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಕಾದಂಬರಿಗಳು. ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿರುವ ಇಂದಿನ ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ರಂಗರೂಪ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಚರ್ಚೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಸ್ತುತತೆ ಇದೆ. ಆದರೆ, ಸ್ಥಳಾವಕಾಶದ ಕೊರತೆಯಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಕುರಿತು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿಯಷ್ಟೇ ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ.

ಕಾದಂಬರಿಗಳ ರೂಪಾಂತರ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಗಮನಿಸಲೇಬೇಕಾದ ಅತಿಮುಖ್ಯ ಅಂಶವೆಂದರೆ, ಬಹುಪಾಲು ಕಾದಂಬರಿಗಳು ರಂಗರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿಯೋ ಅಥವಾ ಆನಂತರದಲ್ಲಿಯೋ ಚಲನಚಿತ್ರರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದಿರುವುದು. ಪ್ರಖ್ಯಾತ ರಷ್ಯನ್ ಕಾದಂಬರಿಕಾರ ಮ್ಯಾಕ್ಸಿಂ ಗಾರ್ಕಿಯ 'ಮದರ್' ಕೃತಿ ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆ. ರಷ್ಯಾದ ಮಹಾಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನು ವಸ್ತುವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಕಮ್ಯುನಿಸ್ಟ್ ಪರವಾದ ರಾಜಕೀಯ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಖಚಿತವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವಂತಿದ್ದ ಈ ಕೃತಿಯು ಕಾದಂಬರಿಯಾಗಿಯೇ ಸಾಕಷ್ಟು ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತ್ತು. ಸ್ವತಃ ಲೆನಿನ್‌ನೇ ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾಗಿ ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ಹೊಗಳಿದ್ದನು ಮತ್ತು ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕುರಿತು ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದನು. ಇಂತಹ ಮಹತ್ವದ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಬೆರ್ಟೋಲ್ಟ್ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ೧೯೩೨ರಲ್ಲಿ ರಂಗರೂಪಕ್ಕೆ ತಂದು, ಆ ಮೂಲಕ ಸಮಾಜವಾದಿ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಜನತೆಗೆ ತಲುಪಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದನ್ನು ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು. ನಂತರದಲ್ಲಿ ಇದೇ 'ಮದರ್' ಚಲನಚಿತ್ರ ರೂಪವನ್ನು ಪಡೆದು ಸಾಕಷ್ಟು ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಿತೆನ್ನುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು.

ಬಂಗಾಳಿ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಭೂತಿಭೂಷಣ ಬ್ಯಾನರ್ಜಿಯವರ 'ಪಥೇರ್ ಪಾಂಚಾಲಿ', ಮಹಾಶ್ವೇತಾದೇವಿಯವರ 'ರುಡಾಲಿ', 'ಹಜಾರ್ ಚೇರೇಶೀರ್ ಕೀ ಮಾ' ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಹೀಗೆ ರೂಪಾಂತರ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಒಳಪಟ್ಟಿರುವ ಪ್ರಮುಖ ಕೃತಿಗಳು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ 'ರುಡಾಲಿ'ಯು ಸಿ.ಜಿ.ಕೆ. ಅವರ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿಯೂ ಅಸಂಖ್ಯ

ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾಗಿದ್ದು ವಿಭಿನ್ನ ಬಗೆಯ ರೂಪಾಂತರಗಳ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಂತೆ ನಮಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.[೧]

ಕಾರಂತರ 'ಚೋಮನದುಡಿ', 'ಮೂಕಜ್ಜಿಯ ಕನಸುಗಳು'; ಕುವೆಂಪು ಅವರ 'ಕಾನೂರು ಹೆಗ್ಗಡಿತಿ'; ಲಂಕೇಶ್‌ರ 'ಬಿರುಕು', 'ಮುಸ್ಸಂಜೆಯ ಕಥಾಪ್ರಸಂಗ'; ದೇವನೂರು ಮಹದೇವ ಅವರ 'ಒಡಲಾಳ', 'ಕುಸುಮಬಾಲೆ'; ಆಲನಹಳ್ಳಿ ಕೃಷ್ಣ ಅವರ 'ಭುಜಂಗಯ್ಯನ ದಶಾವತಾರಗಳು'; ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರ 'ಭಾರತೀಪುರ', 'ಅವಸ್ಥೆ'; ತೇಜಸ್ವಿಯವರ 'ಚಿದಂಬರ ರಹಸ್ಯ', 'ಜುಗಾರಿಕ್ರಾಸ್', 'ಕರ್ವಾಲೋ'; ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರ 'ಜೀ.ಕೆ.ಮಾಸ್ತರರ ಪ್ರಣಯ ಪ್ರಸಂಗ'- ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ರಂಗ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಒಳಪಟ್ಟಿರುವ ಕೆಲವು ಪ್ರಮುಖ ಕಾದಂಬರಿಗಳು.

ಇವುಗಳ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳ ಹಿಂದಿರುವ ಕಾರಣಗಳು ಹಲವು.

- ಆಯಾ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದವು ಎನ್ನುವ ಕಾರಣದಿಂದ ಕೆಲವು...
- ಕಾದಂಬರಿಗಳು ವರ್ತಮಾನದ ಜ್ವಲಂತ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುತ್ತಿವೆ ಎನ್ನುವ ಕಾರಣದಿಂದ ಕೆಲವು...
- ಕಾದಂಬರಿಗಳು ತಮಾಷೆಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಸುಲಭವಾಗಿ ಅಳವಡುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವ ಕಾರಣದಿಂದ ಕೆಲವು...
- ಕಾದಂಬರಿಗಳು ನಿರ್ದೇಶಕರ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿಗೆ ಪೂರಕರವಾಗಿವೆ ಎನ್ನುವ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಕೆಲವು...
- ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಹೊಸತನವನ್ನು ತರಬಹುದು ಎನ್ನುವ ಆಶಯದಿಂದ ಕೆಲವು ಕಾದಂಬರಿಗಳು ರಂಗರೂಪ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.[೨]

ಲಂಕೇಶರ 'ಬಿರುಕು' ಕಾದಂಬರಿ ಬಹಳ ಹಿಂದೆಯೇ ರಂಗರೂಪ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಒಳಪಟ್ಟ ಕೃತಿ. ಹಳ್ಳಿಯ ಹುಡುಗನೊಬ್ಬ ನಗರಕ್ಕೆ ಬಂದು ಹೊಸ ಪರಿಸರವೊಂದಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ವಿಫಲನಾಗಿ ಅತಂತ್ರಗೊಳ್ಳುವ ಮತ್ತು ಆ ಪರಿಸರದಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವ, ಮತ್ತು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಪರಕೀಯನಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುವ

ಆತನ ದುರಂತ ಬದುಕನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಕಿರು ಕಾದಂಬರಿ 'ಬಿರುಕು'. ಇದನ್ನು ರಂಗರೂಪಕ್ಕೆ ತಂದವರು ಸ್ವತಃ ಲಂಕೇಶರೇ. ಪಲ್ಲಟಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯೊಂದನ್ನು ತಮ್ಮ ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ ರಂಗರೂಪದ ಮೂಲಕ ಲಂಕೇಶರು ಮುಂದಿಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಶಿವರಾಮಕಾರಂತರ 'ಚೋಮನದುಡಿ' ಕಾದಂಬರಿ ಅದಾಗಲೇ ಚಲನಚಿತ್ರವಾಗಿದ್ದಿತಾದರೂ ೧೯೮೯ರಲ್ಲಿ ಆರ್.ನಾಗೇಶ್ ಅವರು 'ಚೋಮ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ರಂಗರೂಪಕ್ಕೆ ತಂದು ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿದರು. ೧೯೮೭ರಲ್ಲಿ ಆರ್.ನಾಗೇಶ್ ಅವರೇ ಯು.ಆರ್.ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರ 'ಭಾರತೀಪುರ' ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಆಲನಹಳ್ಳಿಯವರ 'ಭುಜಂಗಯ್ಯನ ದಶಾವತಾರ' ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ರಂಗಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿರುತ್ತಾರೆ. ದೇವನೂರು ಮಹಾದೇವ ಅವರ 'ಒಡಲಾಳ' ಕೃತಿಯನ್ನು ಸಿ.ಜಿ.ಕೆ. ಅವರು, 'ಕುಸುಮಬಾಲೆ'ಯನ್ನು ಸಿ.ಬಸವಲಿಂಗಯ್ಯನವರು ಅತ್ಯಂತ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ರಂಗರೂಪಕ್ಕೆ ತಂದು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿರುತ್ತಾರೆ.

ಕಾರಂತರ 'ಮೂಕಜ್ಜಿಯ ಕನಸುಗಳು' ಮತ್ತು ಕುವೆಂಪು ಅವರ 'ಕಾನೂರು ಹೆಗ್ಗಡಿತಿ' ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಎಸ್.ರಾಮಮೂರ್ತಿಯವರು ರಂಗರೂಪಕ್ಕೆ ತಂದಿರುತ್ತಾರೆ. 'ಮೂಕಜ್ಜಿಯ ಕನಸುಗಳು' ರಂಗರೂಪವನ್ನು ಕಲಾಗಂಗೋತ್ರಿ ತಂಡಕ್ಕೆ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದವರು ಬಿ.ವಿ.ರಾಜಾರಾಂ ಅವರು. 'ಕಾನೂನು ಹೆಗ್ಗಡಿತಿ'ಯನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದವರು ಶಶಿಧರ್ ಭಾರೀಘಾಟ್. ಕಂಬಾರರ 'ಜೀ.ಕೆ.ಮಾಸ್ತರರ ಪ್ರಣಯ ಪ್ರಸಂಗ' ಕಿರು ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಕೆ.ವಿ.ಅಕ್ಷರ ಅವರು, ತೇಜಸ್ವಿಯವರ 'ಜುಗಾರಿ ಕ್ರಾಸ್' ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ನಟರಾಜ ಹೊನ್ನವಳ್ಳಿಯವರು ರಂಗರೂಪಕ್ಕೆ ತಂದು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಈ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿಗಳ ರಂಗರೂಪ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಬಗೆಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲಾಗಿದೆಯಷ್ಟೆ. ಈ ರೂಪಾಂತರ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಇನ್ನಷ್ಟು ಚರ್ಚಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಕಥೆ-ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಚಲನಚಿತ್ರರೂಪ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಬಗೆಗೂ ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ.

ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಕೈಲಾಸಂ, ಶ್ರೀರಂಗ, ಪರ್ವತವಾಣಿ ಹಾಗೂ ಹೆಚ್.ಎಸ್.ಶಿವಪ್ರಕಾಶ್‌ರವರ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಬಗೆಗೂ ಚರ್ಚಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ ಎಂದು ಸೂಚಿಸಬಯಸುತ್ತೇನೆ. ರಾಮಾಯಣ-ಮಹಾಭಾರತ ಪರಂಪರೆಗಳು ರಂಗರೂಪ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಒಳಗಾದದ್ದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ, ಈ ಎರಡು ಪರಂಪರೆಗಳು ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾದುದು- ಬೌದ್ಧ ಧರ್ಮದ ಕಥೆಗಳು ರಂಗರೂಪಗೊಂಡ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ಕುಂ.ವೀ. ಅವರ ಕಥೆಗಳು ಮತ್ತು ದೇವನೂರು

ಮಹದೇವ ಅವರ ಸಮಗ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯವು ರಂಗರೂಪಕ್ಕೆ ಅಳವಡುತ್ತಿರುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೂ ಕೂಡ ಅಷ್ಟೇ ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ, ಎಲ್ಲ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ತಮ್ಮ ಮೂಲ ರೂಪವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಹೋದದ್ದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ- ನವ್ಯೋತ್ತರ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ- ಸಾಹಿತ್ಯದ ಭಿನ್ನಪ್ರಕಾರಗಳಾದ ಕಾವ್ಯ, ಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿಗಳು ರೂಪಾಂತರ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಒಳಗಾದವು. ಚಲನಚಿತ್ರ- ಕಿರುತೆರೆಗಳ ಮೂಲಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲಕ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಮೂಲದ್ರವ್ಯದಂತೆ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿರುವ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭವಿದು. ಹೀಗಾಗಿ ಒಟ್ಟು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ರೂಪಾಂತರ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪುನರ್ ಅವಲೋಕನ ಮಾಡುವ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಯನವು ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ (ಇನ್ನಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಧ್ಯಯನದ ಅಗತ್ಯವಿದೆ ಎನ್ನುವ ತಿಳುವಳಿಕೆಯೊಂದಿಗೆ) ಮಾಡಲಾಗಿರುವ ಒಂದು ಕಿರು ಪ್ರಯತ್ನವಷ್ಟೆ.

ಕೊನೆ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

೧. ಸಿ.ಜಿ.ಕೆ. ನಿರ್ದೇಶಿಸಿರುವ ಬಹುಪಾಲು ನಾಟಕಗಳು ಸಿದ್ಧರಂಗಕೃತಿಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದುವಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ಜೀವಮಾನದುದ್ದಕ್ಕೂ ಇವರು ಕಥೆ-ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿಯೇ ಹೆಚ್ಚು ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

೨. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು ಊಹಾತ್ಮಕ ನಿಲುವುಗಳು. ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿಗಳ ರಂಗರೂಪ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಬಗೆಗೆ ಚರ್ಚಿಸಿ, ಆ ಮೂಲಕ ಹೊರಟಂತಹ ನಿಲುವುಗಳಲ್ಲ ಇವು.

೮

ಪರಾಮರ್ಶನ ಗ್ರಂಥ ಸೂಚಿ

೧. *ಅಡಿಗರ ಸಮಗ್ರ ಕಾವ್ಯ*, ಐಬಿಎಚ್ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೮೭.

೨. *ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ*, ಎನ್.ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ, ಕಾವ್ಯಾಲಯ, ಮೈಸೂರು, ೨೦೦೧.

೩. *ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ*, ಕೆ.ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ, ಅಂಕಿತ ಪುಸ್ತಕ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೦೨.

೪. *ಇಲ್ಲಿರಲಾರೆ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗಲಾರೆ*, ಬದುಕಿನ ನೆನಪು ಅನುಭವಗಳ ಕಥನ, ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತ, ಸಂಗ್ರಹ ಮತ್ತು ಕೃತಿರೂಪ: ವೈದೇಹಿ, ಪ್ರಿಸಮ್ ಬುಕ್ಸ್, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೦೩.

೫. *ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಕಲೆ*, ರಂಗನಾಥ್ ಹೆಚ್.ಕೆ., ಮೈಸೂರು ರಾಜ್ಯ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೭೨.

೬. *ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ*, ಬಿ.ವಿ.ವೈಕುಂಠರಾಜು, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ, ೧೯೯೭.

೭. *ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಕಾಸ*, ಡಾ. ಎಚ್.ಕೆ.ರಂಗನಾಥ್, ಅಭಿನಯ ಪ್ರಕಾಶನ, ಕುವೆಂಪುನಗರ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೯೦.

೮. *ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಶತಮಾನೋತ್ಸವ ಸ್ಮಾರಕ ಗ್ರಂಥ*, ಪ್ರ: ಎಂ.ಸಿ. ಮಹದೇವಸ್ವಾಮಿ, ತ್ಯಾಗರಾಜ ರಸ್ತೆ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೪೮.

೯. *ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ*, ಡಾ.ಎಚ್.ಕೆ.ರಂಗನಾಥ್, ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೦೦.

೧೦. *ಕುವೆಂಪು ಸಮಗ್ರ ನಾಟಕ*, (ಸಂ) ಡಾ.ಕೆ.ಸಿ.ಶಿವಾರೆಡ್ಡಿ, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ, ೨೦೦೪.

೧೧. *ಕೆ.ಪಿ.ಪೂರ್ಣಚಂದ್ರ ತೇಜಸ್ವಿಯವರ ಎಲ್ಲ ಕತೆಗಳು*, ಪತ್ರಿಕೆ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೮೭.

೧೨. *ಕೆ.ವಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಅವರ ಆಯ್ದ ಬರಹಗಳು*, (ಸಂ) ಟಿ.ಪಿ.ಅಶೋಕ, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಹಂಪಿ, ೧೯೯೨.

೧೩. *ತಪೋನಂದನ*, ಕುವೆಂಪು, ಉದಯರವಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮೈಸೂರು, ೨೦೦೫.

೧೪. *ತಾಯಿ*, ಬೆರ್ಟೋಲ್ಟ್ ಬ್ರೆಕ್ಟ್, (ಅನು) ಕೆ.ವಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣ, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ೧೯೮೭.

೧೫. *ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ*, ಡಿ.ಕೆ.ರಾಜೇಂದ್ರ, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೮೦.

೧೬. *ಧನ್ವಂತರಿ ಚಿಕಿತ್ಸೆ*, (ಕುವೆಂಪು ಕಥೆಯಾಧಾರಿತ ನಾಟಕ), ಬಿ.ಚಂದ್ರೇಗೌಡ, ನಾಗಮಂಡಲ ಪ್ರಕಾಶನ, ನಾಗಮಂಗಲ, ೨೦೦೫.

೧೭. *ನಾಗೇಶ್ ಆರ್.*, (ರಂಗಸಂಪನ್ನರು ಮಾಲಿಕೆ:೮), ಡಾ. ವಿಜಯಾ, ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೯೯.

೧೮. *ನಾಟಕ ಅಂತರಂಗ*, ಎ.ಆರ್.ನಾಗಭೂಷಣ, ಸಂಚಯ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೦೦.

೧೯. *ನಾಟಕ-ರಂಗಕೃತಿ*, ಪ್ರಸನ್ನ, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ೧೯೮೫.

೨೦. *ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ*, ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜು, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ೧೯೮೯.

೨೧. *ಪಂಪನ ಆದಿಪುರಾಣ* (ಸಂ) ಡಾ.ಎಲ್.ಬಸವರಾಜು, ಗೀತಾ ಬುಕ್ ಹೌಸ್, ಮೈಸೂರು, ೧೯೭೬.

೨೨. *ಪಂಪಭಾರತ*, ಡಾ. ಕೆ.ವೈ.ನಾರಾಯಣಸ್ವಾಮಿ, ಭಾವ ಮಾಧ್ಯಮ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೦೫.

೨೩. *ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತ*, ನಿರ್ದೇಶಕನ ಸಾಧನೆಗಳ ಸಮೂಹ ಶೋಧ, (ಸಂ) ಮುರಳೀಧರ ಉಪಾಧ್ಯ ಹಿರಿಯಡಕ, ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಘ, ಪುತ್ತೂರು, ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ, ೧೯೯೬.

೨೪. *ಬೊಮ್ಮನಹಳ್ಳಿಯ ಕಿಂದರಿಜೋಗಿ*, ಕುವೆಂಪು, ಉದಯರವಿ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮೈಸೂರು.

೨೫. *ಭರತಮುನಿ ವಿರಚಿತ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ*, ಆದ್ಯರಂಗಾಚಾರ್ಯ, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ೨೦೦೩.

೨೬. *ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ*, ತೀ.ನಂ. ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ, ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೯೨.

೨೭. *ಮಾವಿನ ಮರದಲ್ಲಿ ಬಾಳೆಯ ಹಣ್ಣು*, ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ., ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ೧೯೯೮.

೨೮. *ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಪುಸ್ತಕಗಳು-ಕತೆಗಳು ೧*, ಶ್ರೀನಿವಾಸ, ಜೀವನ ಕಾರ್ಯಾಲಯ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೭೫.

೨೯. *ರಂಗದಲ್ಲಿ ಅಂತರಂಗ*, ಕೊನ್‌ಸ್ತಾಂತಿನ್ ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ, (ಅನು) ಕೆ.ವಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣ, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ೨೦೦೦.

೩೦. *ರಂಗಧಾಮ*, ಕೆ.ವಿ.ಸುಬ್ಬಣ್ಣನವರ ಅಭಿನಂದನ ಗ್ರಂಥ, (ಸಂ) ಟಿ.ಮಹಾಬಲೇಶ್ವರ ಭಟ್ಟ, ಸಪ್ನ ಬುಕ್ ಹೌಸ್, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೦೫.

೩೧. *ರಂಗಪ್ರಪಂಚ*, ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ., ನ್ಯಾಷನಲ್ ಬುಕ್ ಟ್ರಸ್ಟ್, ಇಂಡಿಯಾ, ೨೦೦೦.

೩೨. *ರಂಗಪ್ರಯೋಗ*, ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ., ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ೧೯೮೫.

೩೩. *ರಿಕ್ತ ರಂಗಭೂಮಿ*, (ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿ ಬರಹಗಳ ಅನುವಾದ ಮತ್ತು ಪರಿಚಯ), ಟಿ.ಪಿ.ಅಶೋಕ, ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ೨೦೦೧.

೩೪. *ಲಂಕೇಶರ ನಾಟಕಗಳು*, (ಕ್ರಾಂತಿ ಬಂತು ಕ್ರಾಂತಿ, ಗಿಳಿಯು ಪಂಜರದೊಳಿಲ್ಲ), ಪತ್ರಿಕೆ ಪ್ರಕಾಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೯೫.

೩೫. *ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಭಾಷೆ*, ಓ.ಎಲ್.ನಾಗಭೂಷಣಸ್ವಾಮಿ, ಅಂಕಿತ ಪುಸ್ತಕ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೧೯೯೮.

೩೬. *ವಿರಾಟಪುರುಷ*, (ಶ್ರೀರಂಗ ಸಾರಸ್ವತ ಸಮೀಕ್ಷೆ), ಜಿ.ಎಸ್.ಆಮೂರ, ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ, ಬೆಂಗಳೂರು, ೨೦೦೫.

೩೭. *ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ*, ಎ.ಆರ್.ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರೀ, ಪ್ರಸಾರಾಂಗ, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಮೈಸೂರು, ೧೯೭೦.

AKSHARA GRANTHALAYA
ACC.NO. 129839